



تاريخ الأدب العربي في ضوء المنهج الأسلامي

الدكتور محمود البستاني

مجمع البحوث الإسلامية
بيروت - لبنان



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

تاريخ الأدب العربي
في ضوء المنهج الأسلامي

الدكتور محمود البستاني



تاريخ الأدب العربي في ضوء المنهج الإسلامي الدكتور محمود البستاني

مجمع البحوث الإسلامية
بهرت. لبنان
١٤١٠هـ / ١٩٩٠م
حقوق الطبع والنشر محفوظة

كلمة المؤسسة

يسرّ (مجمع البحوث الإسلامية) أن يُقدّم إلى القارئ الكريم كتاب « تاريخ الأدب العربي » : في ضوء المنهج الإسلامي ، حيث تظل الحاجة إلى كتابة التاريخ الأدبي : بعيداً عن المنهج التقليدي المنحرف أمراً بالغ الأهمية . .

إنّ هذا الكتاب يحاول أن يؤرّخ للأدب من خلال نماذجه الإيجابية في مختلف عصوره ، حيث إنّ غالبية الدراسات المؤرّخة للأدب لم تُعن إلّا بما هو منحرف ، أو تحاول تشويه الأسماء النظيفة : لأغراض فكرية منحرفة . . . فضلاً عن كونها تخضع النصّ الأدبي للتصنيف التاريخي المرتبط بالمؤسسات السياسية المنحرفة . . .

لذلك : فإنّ أهمية هذا الكتاب تتمثل في كونه يحاول إخضاع التاريخ الأدبي لمنهج موضوعي يتناول من خلاله : عصور الأدب في ضوء الواقع الاجتماعي الذي ينتسب إليه ، كما يتناول التعريف بكل التيارات الأدبية حتى يقف القارئ على الطابع العام لعصور الأدب ، مع الحرص على نقد التيارات المنحرفة وإبراز التيارات الإيجابية منه ، مضافاً إلى أنّه يركّز على إبراز الجوانب الفنيّة للأدب : وليس مجرد العرض : في صعيد السيرة الشخصية ، أو البعد التاريخي ، أو التقويم الفكري الصرف ، حيث إنّ قصر الدراسات على هذه الجوانب يسلّخ عنها صفة البحث الأدبي ، لذلك فإنّ ما يميّز هذا الكتاب هو : عنايته الملحوظة بإبراز الطابع الفنيّ في مختلف عناصره : إيقاعياً ولفظياً وصورياً وبنائياً وشكلياً ، وبذلك يستكمل مهمته في دراسة تاريخ الأدب (فنياً وفكرياً) في ضوء المنهج الإسلامي (والإنساني بعامة) ، حيث إنّ الدراسة التي تعزل النصّ الأدبي عن دلالاته الإسلامية والإنسانية : تفقد مقومات الأدب نفسه . . .

تأسيساً على الحقائق المشار إليها ، بادر (مجمع البحوث الإسلامية) بتقديم هذا الكتاب إلى القارئ الكريم ، لتفيد المؤسسات الثقافية منه ، بخاصة (في صعيد التدريس الجامعي) آمليين ، أن نُوفِّقَ جميعاً لخدمة الإسلام العظيم ، في ظل رعاية الإمام الرضا (ع) (حيث تتشرف مؤسستنا بالعمل في ظلّه (ع)) كما نأمل أن نُوفِّقَ لتقديم دراسات مماثلة في صعيد البلاغة والنقد وسواهما من ضروب المعرفة التي ينبغي دراستها في ضوء المناهج الإسلامية .

مجمع البحوث الإسلامية

تصدير « لماذا ندرس تأريخ الأدب »

ما هو المُسوغ الذي يقتادنا إلى أن نكتب تاريخاً لأدب اللغة العربية : مع أن هناك عشرات النماذج التي صدرت في هذا الميدان ، وهي أكثر تفصيلاً وعمقاً مما حاولناه في هذه الدراسة المختزلة ؟ .

إنّ التفصيل والعمق يكتسبان أهميتهما في حالة واحدة هي : أن يُوظفا من أجل القيم الخيرة ، أما أن نفصل الكلام ونتغلغل إلى أعماقه : عرضاً ومحكمةً وحصيلاً من أجل إبراز القيم الشريرة أو حتى من أجل القيم (المحايدة) التي لا تحمل خيراً أو شراً ، فأمراً لا يحمل أية قيمة - بل يحمل قيمة سلبية دون أدنى شك - من وجهة النظر الإسلامية (والإنسانية) أيضاً (بصفة أن كل ما هو « إنساني » يتسبب بالضرورة إلى ما هو « إسلامي » ما دام الإسلام يُجسّد خاتمة المبادئ التي صاغتها السماء للكائن الأدمي) :

إنّه من المؤسف جداً أن نلاحظ أن أدب الجنس والخمر والغناء واللهو بعمامة ، مضافاً إلى الأدب الزائف (مدح الملوك والوزراء . . . الخ) ؛ والأدب العدواني (الهجاء الذاتي . . وليس الموضوعي) ، والأدب الذاتي (الفخر . . .) ، هذه الأنماط من الأدب السلبي تُغطي خارطة النتاج المكتوب باللغة العربية (وغالبية الآداب الأجنبية أيضاً) في مطلق العصور . .

أمثلة هذا الأدب هو جزء من الانحراف الاجتماعي الذي لا يزال علماء الاجتماع والنفس والتربية الأرضيون أنفسهم يجهدون في تشخيصه وعلاجه لتحقيق التوازن

الفردى والإجتماعى . . ومع ذلك نجد : أن المعنيين بشؤون الأدب يؤرّخون لأمثلة هذا التناج المنحرف بحجة « الموضوعية فى البحث » وبحجة أنه (فنٌ) يحقق الإشباع للحاجات (الجمالية) لدى البشر : عنما بأن أبسط مبادئ المعرفة تُقرّر بأن الحاجات البشرية ينبغى أن تُحقّق من خلال الطرائق السويّة للإشباع وليس من خلال الإشباع المنحرف .

إنّ الممارسات الجنسية والخمريّة - على سبيل المثال - تُعدّ (بإجماع المعنيين بشؤون علم النفس المرضي) سمات للشخصية المنحرفة حيث يُدرّجان ضمن مصطلح (أمراض الشخصية) . . ومع ذلك نجد أنّ مؤرّخي الأدب يُعنون بدراسة الأدب الجنسي والخمري ويُعمّقون في رصْد أدقّ الدلالات التي توفّر عليها هذا الشاعر أو ذاك في تجربته المنحرفة جنسياً وخمرياً وسائر الأشكال المنحرفة ، وكأنّ ما أنتجه الشاعر أو الكاتب من أدب منحرف هو شيء مقدّس لا بد من تقديمه للقارئ من قِبَل مؤرّخي الأدب .

لقد حاولتُ دراستنا السريعة لتاريخ الأدب أن تتجنّب هذه المزالق التي وقع فيها مؤرّخو الأدب ، واضعين بنظر الاعتبار أنّ التاريخ أو التراث ينبغى أن نفيده منه في « الحاضر » ، مستهدين - في ذلك - بِخُطى القرآن الكريم الذي يُورّخ للماضين وقصصهم باعتبار ذلك (عبرة وعظة) (لقد كان في قصصهم عبرة . . .) وليس لمجرد الإمتاع والتسلية واللهو .

طبيعياً ، من الممكن أن نعرض - ولو إشارة - إلى بعض النماذج غير السويّة ، إلّا أنّ ذلك يتمّ في نطاق الردّ عليها وليس مجرد تسجيلها حتى يتبين للقارئ ما ينبغى أن يفيد منه وما ينبغى أن يلفظه منه .

ولعلّ أهمّ ما حاولنا إبرازه في هذه الدراسة السريعة هو : العناية بأدب التشريع الإسلامي - كتاباً وسُنّة - . فبالرغم من أنّ نصوص التشريع الإسلامي تُعنى - في الدرجة الأولى - بالقيم الفكرية المستهدفة أساساً ، إلّا أنّ قسماً منها يتسم بالإعجاز الفني - كالنصّ القرآني الكريم ، وقسماً منها يتسم بالكمال الفني (نصوص السُنّة) ، وقسماً منها يُراعى من خلاله أكثر من جانب فني : مما يتطلب عرضها في صدر الكلام على الفترة الأدبية التي نورّخ لها : بخاصة (أدب أهل البيت عليهم السلام) الذي تُجاهله مؤرّخو

الأدب (عدا نصوص نهج البلاغة التي فرضت تميّزها الفني في هذا الميدان بحيث أصبحت النموذج الذي أفاد منه كبار الكتّاب ، ومن ثمّ توفّر مؤرّخو الأدب على دراسته) .

تمهيد

« الأدب قبل الإسلام »

يمكن القول بأنّ الأدب الماثور قبل الإسلام (وهو الذي وصل إلى أيدينا) يمتدّ (١٠٠) سنة أو أكثر : حسب ما يذكره مؤرّخو الأدب ، وهو أمر يقتاد المؤرّخ إلى القول بأنّ هذا الأدب - وقد استكمل مقوماته الفنية ووصل إلى مرحلة ناضجة نسبياً - لا بدّ أن تكون قد سبقته مراحل مختلفة من النمو حتى وصل إلى مرحلته التي نؤرّخ لها .

ومع أنّ معرفة مراحل النمو تنطوي على أهميّة كبيرة في ميدان الأدب ، إلّا أنّ الوقوف على ذلك ، متعذّر لسبب أو لآخر ، وفي مقدّمة ذلك :

عدم شيوع التدوين في تلكم العصور من جانب ، وبُعد المسافة الزمنية بينها وبين العصر الإسلامي الذي أتيح له أن يتعرّف أدب ما قبل الإسلام - من خلال الرواية الشفهية - من جانب آخر ، حيث كان لقرب المسافة الزمنية أثره في عصر التدوين الإسلامي الذي احتفظ بما هو موجود في أيدينا ، بعد أن تلقّى ذلك من الأفواه التي أدركت أواخر العصر الذي نؤرّخ له .

« الحياة الاجتماعية وعلاقتها بنشأة الأدب »

وإذا كان الوقوف متعذراً على نشأة ومراحل الأدب قبل الإسلام ، فإن ذلك لا يحتجز المؤرخ من أن يعرض لأدب وجد طريقه إلى الظهور قبل الإسلام بالنحو الذي وصل إلى أيدينا بغض النظر عن مداه الزمني ومراحل تطوره . . .
ولعل أول ما يستوقفنا من هذا الأدب هو طغيان :

الشعر

الملاحظ أن هذا الشكل الأدبي (الشعر) يحتل مساحة كبيرة من خارطة الفنون التي خبرها عصر ما قبل الإسلام ، حتى ليكاد يطفئ طغياناً ملحوظاً بالقياس إلى الأشكال الأدبية الأخرى مثل : الخطبة ، الرسالة ، الخاطرة ، المناظرة ، المثل ، الملاحظة النقدية ،

ولعل السر في ذلك عائد إلى أن (الشعر) - أساساً - يقترن بعنصر (الإيقاع) المنتظم أولاً وبكونه أشد أشكال التعبير (العاطفي) ثانياً . . .

ومن الواضح أن البيئة المادية والنفسية والاجتماعية والفكرية التي خبرها مجتمع ما قبل الإسلام . تفرض على الشخصية طابع (الإنفعال) على سلوكه بعمامة ، ثم انعكاس ذلك على النتاج الفني بطبيعة الحال .

إن مجتمع ما قبل الإسلام كان يجيا في بيئة يغلب عليها جفاف الصحراء بالرغم

من وجود بيئات زراعية أو صناعية في بعض المناطق التي انتشر فيها العرب آنذاك .

والجفاف - وحده - كافٍ في صبغ الشخصية ، ليس بالطابع الإنفعالي فحسب بل بالإنفعال البدوي الذي يجمع بين طغيان العاطفة وبين جفافها : فإذا أضفنا إلى ذلك أنَّ القيم الاجتماعية التي خَبَرَتْها هذه البيئة كانت موسومة بالطابع (القبلي) الذي يحيا مفهوم (التعصب) - وهو أشدَّ أشكال التعبير العاطفي جموحاً - حينئذٍ أمكننا أن نفَسِّر جانباً من طغيان هذا الطابع على الشخصية بخاصة إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنَّ (القيم العبادية أو المبادئ التي صاغتها رسالات السماء السابقة) لم تتمثلها شخصية ما قبل الإسلام بالنحو المطلوب حتى يمكن تهذيب البُعد العاطفي منها وتوشيعه بسِمات النضج العقلي . . . والمهم ، أنَّ طغيان الطابع الإنفعالي يُفسِّر لنا واحداً من أهم الأسباب الكامنة وراء شيوع (الشعر) الذي يُعدّ - كما أشرنا أشدَّ الأشكال الفنية تعبيراً عن البُعد (العاطفي) لدى الشخصية نظراً لإقترانه بـ (الإيقاع) المنتظم المتناغم مع التصعيد العاطفي ، وإقترانه أيضاً بعنصر (التخيّل) الحسيّ الذي تُذكّيه العاطفة . . . ونحن نقيّد التخيّل بكونه (حسيّاً) دون التخيّل (التجريدي) الذي يتطلّب تجربة ثقافية تسمح للخيال بأن يتنقّل بين تجارب الشخصية ويرصد العلاقات المتماثلة أو المتضادة منها . . .

وإذا كان الشعر هو المظهر الأشدّ تعبيراً عن انفعالات الشخصية ، فإنَّ هناك (فناً) آخر يجيء في المرحلة الثانية من التعبير الإنفعالي ، ألا وهو :

الخطبة

نحيء (الخطبة) - من حيث المساحة الأدبية - في الدرجة الثانية بالقياس إلى الشعر نظراً لإقترانها بكثافة انفعالية أقلّ من الشعر ، وذلك بسبب خُلُوها من الإيقاع المنتظم وربّاتته ، وبسبب من مواجهتها المباشرة للجمهور حيث إنّ مراعاتها لأداب المخاطبة وتنظيم الموضوع ، تحدّ من درجة الغلوّ العاطفي دون أن تسمح الغلوّ نفسه .

أمّا ما خلا ذلك ، فإنَّ البُعد العاطفي يظل ملحوظاً في (الخطبة) نظراً لاعتمادها عنصر الإشارة للجمهور - وهي إثارة عاطفية ، لأنَّ الجمهور - وهذا ما يرصده أيّ

ملاحظ اجتماعي - عندما ينتظم في حشد ، ينسلخ عن شخصيته الفردية ، وينزع إلى العقل الجمعي وما يواكبه من الإيماءات التي تنتقل عدواها من واحد لآخر ، وذلك بسبب الإثارة العاطفية التي يحققها الخطيب . . . يضاف إلى ذلك أن الصراعات التي كانت تحياها القبائل آنذاك تفرض على الشخصية بُعداً عاطفياً يستطيع من خلاله المساهمة في إذكاء أو إطفاء الصراعات القبلية . . وهذا من حيث الحجم العاطفي للخطبة . .

. . . كما أن هناك سبباً اجتماعياً - مضافاً إلى السبب المتقدم - يقف وراء ذلك أي جعلها دون الشعر من حيث الكم ، وهو : أن الخطابة تتوقف على وجود جمهور مُستمع تتطلبه إحدى المناسبات مما يجعل ظهورها محدوداً بوجود المناسبة كما هو واضح .

إذاً : عندما تُشكّل الخطابة درجة ثانية من الظهور بالقياس إلى الشعر ، فلأنها تعتمد من جانب على بُعد نفسي هو حجمها العاطفي الأقل بروزاً من الشعر ، كما تعتمد على سبب اجتماعي هو :

وجود مناسبات خاصة تستدعي الخطبة (أي وجود جمهور يجتمع في مكان ما) بعكس الشعر الذي لا يعتمد على مواجهة الجمهور بقدر ما يعتمد على التجربة الفردية التي قد تتجه إلى جمهور مستمع وقد لا تتجه إلى ذلك . . .



ويمكن أن ندرج ما أُشيع في هذا العصر مما يُطلق عليه اسم (الكهانة) ضمن الشكل الخطابي من حيث نسبها العاطفية والعقلية ، حيث اشتهر أصحابها بمراعاة السجع إلى درجة ملحوظة حتى ضرب بها المثل ، مع ملاحظة أن أصحابها قد اعتمدوا - فكرياً - قنوات غيبية ذات صلة بقوى الجن كما يقولون .



وإذا كانت الخطبة والكهانة والشعر تتفاوت في درجات تعبيرها العاطفي ، فإن هناك أشكالاً أخرى وجدت مجاها في أدب ما قبل الإسلام أيضاً لكنها تجمع بين العنصر العاطفي والعقلي ، منها : « الرسالة » أو « المكاتبة » ، أما :

الرسالة

فهي كتاب فني تُراعَى فيه عناصر « الإيقاع » و « الصورة » ، ويتوازن فيه عُصْرُ العاطفة والعقل ، أمّا العاطفة فلمكان الإيقاع والصورة منه ، وأمّا (العقل) فلاقترانه عادة بسرد الحقائق أو القضايا التي يستهدف الكاتب توصيلها إلى الطرف الآخر كما يتطلب ذلك تأنيّاً عقلياً كما هو واضح . وبالرغم من أن عدم شيوع التدوين عُصْرِيٌّ يعني إمكانية نفي آية رسالة في هذا الميدان ، إلّا أن المراسلة وُجِدت بشكل أو بآخر ، بخاصة المراسلات السياسية بين الروم والفرس وبين ولائهما من العرب في الحيرة والشام ، كما أن بعض التحالفات القبلية التي كانت تتم بين أكثر من طرف تعني أن كتابة الرسالة أو الحلف (وهو رسالة أو ميثاق مشترك) وجدت بشكل أو بآخر في عصر ما قبل الإسلام ، إلّا أنها من حيث الكم لا بدّ أن تكون أضالّ الأشكال الأدبية ظهوراً . . . ويمكننا أن نضيف إلى ذلك أنماطاً أدبية أخرى وجدت لها بروزاً - وإن كان نادراً - في ذلك العصر ، وهذا من نحو ما يمكن تسميته بـ (المحاوراة أو المقابلة الأدبية) حيث تطرح أسئلة مختلفة أو تناقش بعض الظواهر ، بنحو تسم الإجابات فيها بالطابع الفني المائل للرسالة أو الحلف . . . وأمّا :



المثل أو الحكمة

فهما شكل فني يجمع - كما قلنا - بين عُصْرِي العاطفة والعقل ، بصفة أن (الحكمة) أساساً هي تعبير (عقلي) ، كلّ ما في الأمر أنها تُصاغ بلغة عاطفية كما سنلاحظ عند تقديم بعض نماذجها . . .

ولعلّ ذلك يفسّر لنا مجيء الحكمة أو المثل في الدرجة الثالثة من نسبة النتاج الفني آنذاك ، نظراً لضمور الحجم العاطفي فيها كما قلنا :



وهناك من المصادر ما تشير إلى وجود نماذج قصصية وممارسات مسرحية تجري على أرض الواقع بنحوها البدائي وَجِدت مكاناً لها في بيئة ما قبل الإسلام ، بيد أن تُطلَب

هذين الشكّلين عنصر - (التخيّل التجريدي) - يجعل التشكيك بوجودهما قوياً ، كما أنّ ما تعرضه بعض الكتب المؤلفة في عصر التدوين من نماذج مكتوبة بأقلام أصحاب الكتب نفسها ، يزيد من عنصر التشكيك بوجود هذه النماذج . . .

وهذا كله فيما يتصل بالأدب « الإبداعي » الذي يعني ممارسة تجربة ذاتية

وأما ما يُسمّى بـ (الأدب الموضوعي) ونعني به : دراسة الأدب الإبداعي - ونفقه ، فأمر لا وجود له بطبيعة الحال ما دامت « الدراسة » تُشكّل تعبيراً (عقلياً) صرفاً وهو مما يفتقر إليه مجتمع ما قبل الإسلام - كما كرّرنا - خلا الأحكام النقدية المرتجلة التي تفصح عن لحظة « انفعالية » لشاعر أو متذوق يحكم على قصيدة أو بيت أو معنى جزئي بفقرة أو فقرتين من الإعجاب أو الإستهجان مما لا يمكن تسميته عملاً نقدياً بشكل من الأشكال .

« العنصر الفكري والفني »

والآن ، إذا قُدِّر لنا أن نلَمَّ إجمالاً بالأنواع الأدبية التي خَبَرَهَا مجتمعُ ما قبل الإسلام وصلة ذلك بالبيئة النفسية والاجتماعية للعصر ، حينئذٍ ينبغي أن نقف عندها بشيء من التفصيل ، ومن ثَمَّ - وهذا ما نُعْنِي به أساساً - الوقوف عند قيمتها الفكرية والفنية .

ونبدأ أولاً بـ :

العنصر الفكري

يُلاحظ أن أغلبية النتاج الذي صدر عنه أدب ما قبل الإسلام موسوم بالطابع المنحرف من حيث موضوعاته وأفكاره ، فيشعر الخمر والجنس والهجاء والفخر والمديح السياسي (مدح المناذرة والغساسنة) واللَّهُو ، بما يواكب ذلك من أفكار وثنية وقبلية بشكل عام ، : أولئك جميعاً يتردُّ في عصر ما قبل الإسلام ، حتى أنه - لسوء الحظ - شكَّل مادة سَحِبت آثارها على العصور اللاحقة بحيث يمكن الذهاب إلى أن شعراء ما قبل الإسلام أصبحوا نموذجاً للأجيال اللاحقة : في موضوعاتهم وفي تقاليدهم الفنية أيضاً ، وهذه نَكْسَة فكرية وفنية تدمغ الشعر العربي دون أدنى شك . . . مما يجعلنا نلتمس لها تفسيراً هو : أن الانحراف لا ينحصر مجتمعاً دون آخر إلا في نطاق أساليبه التي تختلف من ثقافة لأخرى ، دون أن ننفي المحاولات السلبية التي يستهدفها أعداء الإسلام في استمرارية التقليد الجاهلي ، بالنحو الذي سنعرض له في حينه .

لكن قد يعترض قائل فيقول : إن مجتمع ما قبل الإسلام ما دام لم يخبر رسالة الإسلام بعد ، فحينئذ لا نتوقع منه أن يصدر عن أدب سويّ. فلا ينبغي أن نلقي باللائمة على انحرافه : أي أنه لا يحقّ لمؤرخ الأدب أن يلقي بأحكامه على الموروث إلا من خلال أدوات الموروث وثقافته ، وليس من خلال أدوات المؤرخ وثقافته

ولكننا نجيب : أن قضية الانحراف والإستواء ، أو الشر والخير ، تظل مرتبطة بإرث فطريّ عامّ في تركيبة البشر ، بمعنى أن البشر قديماً وحديثاً ، متخلفين أو متقدمين ثقافياً ومادياً ، مشدودون إلى تركيب عقلي مفطور على (التوحيد) من جانب ، وعلى تمييز الخير والشر من جانب آخر ، فالقرآن الكريم يُصرّح بوضوح بأن الله تعالى فطر الناس على « التوحيد » ، كما أنه يشير إلى أنه تعالى ألهم كل نفس فجورها وتقواها ، وهذا الإرث القائم على فطرة التوحيد ، وإلهام الخير والشر ، لا ينحصر بشراً دون آخر ، ولا زمناً أو مكاناً دون آخر ، بل يشمل البشرية جميعاً منذ نشأتها وحتى اليوم وما بعده ، كل ما في الأمر أن رسالات السماء تضطلع بمهمة (التفصيل) لمبادئ التوحيد والخير حتى تتحدّد مسؤولية الشخص عن سلوكه .

إن آية شخصية سواء أكانت مرتبطة بمبادئ السماء أو بمبادئ الأرض تحسّ بوخز الضمير حينها تعمل عملاً شريراً مثل السرقة أو العدوان ، وهذا الوخز هو أوضح تجسيد لإلهام الفجور والتقوى مما يعني أن الإنسان يتحمّل مسؤولية سلوكه ، سواء أكان مسلماً أم كافراً ، وسواء أكان يجيأ في مجتمع ما قبل الإسلام أو ما بعده ، . . . ولا أدلّ على ذلك من وجود أدب سويّ في مجتمع ما قبل الإسلام . وإن كان نادراً بالقياس إلى طغيان الأدب المنحرف - إلا أنه أدب يُعنى بمبادئ الخير ويستنكر الشر ، مما نستخلص منه ، أن قضية إلهام الإنسان بمبادئ الخير والشر ، أمرٌ لا سبيل إلى التشكيك به ، كل ما في الأمر أن الإنسان قد يمارس - ملء إرادته عملية السيطرة على شهواته ، وقد لا يمارس هذه السيطرة غير مكترثٍ بمبادئ الخير ، بحثاً عن الإمتاع العابر .

المهم ، أن الأدب السويّ - مقابل الأدب المنحرف - يظل أمراً لا تشكيك فيه كما قلنا ، ما دام السلوك السويّ ذاته - وإن قلّ - يفرض فاعليته في كل زمان ومكان .

والمهم أيضاً أن نقف عند نماذج هذا الأدب السويّ الذي وجد طريقه إلى الظهور في مجتمع ما قبل الإسلام :

فلسفياً

ففي النطاق الفلسفي ، نجد أدباً يشير إلى مفهومات (التوحيد) و (اليوم الآخر) وبعض الصفات المرتبطة بالله تعالى ، كما نجد أدباً يسخر بعضه من الأصنام وعبادتها وما يرتبط بها من السلوك .

وفي النطاق الأخلاقي نجد أدباً يدعو إلى المسألة والإصلاح بدلاً من الحرب والعدوان ، أو يتحدث عن فضيلة المرأة وحجابها بدلاً من التبرُّج ، أو يتحدث عن ظواهر عامة ذات طابع إنساني مثل : الالتزام بالمواثيق والعهود ، والعفو والتسامح ، وتكريم الضيف الخ مما يدرج في صعيد العلاقات الاجتماعية .

أما بالنسبة إلى مفهومات (التوحيد) و (اليوم الآخر) و (صفات الله تعالى) وإبداعه للظواهر الكونية فإن مؤرخي الأدب - قدماء ومحدثين ومستشرقين - يتأرجحون بين الذهاب إلى أن النصوص التي تتضمن المفهومات المشار إليها ، (منحولة) - أي مختلفة وأنها وُضعت في العصور الإسلامية لأسباب مذهبية وفنية ، وبين الذهاب إلى أنها (صحيحة) وأن رسالات السماء السابقة عكست آثارها على بعض النتاج الأدبي ، وأن (حنيفة إبراهيم (ع)) بخاصة قد وجدت انعكاساتها في نتاج أكثر من شخصية معروفة .

طبيعياً ، لا ينبغي أن يتسرّب التشكيك إلى وجود المؤمنين برسالات السماء السابقة (ومنها : شريعة إبراهيم التي نعى بها) فإن ذلك يعدّ أمراً متواتراً بنصوص القرآن والسنة ، إلا أن الشك يتسرّب إلى كون ذلك قد انعكس في نصوص الأدب أم لا ؟ ! .

لكننا لا نجد مُسَوِّغاً للتشكيك المطلق بإمكانية انعكاس مفهومات (التوحيد) و (اليوم الآخر) و (المبادئ الحنيفية) على الأدب ، ما دام الأدباء يمثلون شريحة من مجتمعات ذلك العصر .

والملاحظ أن التشكيك بذلك لدى بعض المؤرخين ، نابع من مشاهدتهم بأن بعض العبارات ، ذات طابع إسلامي في النتاج المشار إليه ، أو مشاهدتهم بأن الشعراء مثلاً ،

قد عَنَوْنَا بما هو منحرف من النتائج المتصل بالفكر الوثني ، وبالمنازعات القبلية وبالخمر ونحوها ، مما لا ينسجم مع المفهومات الدينية . لكن إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنَّ العبارات الدينية تظل مرتبطة بوجود السلوك الديني ذاته - وهو نادر كما قلنا - حينئذٍ فإنَّ مماثلتها للغة القرآن والسُّنة لا يكشف بالضرورة عن كونها (مُتَحَلِّقَة) بقدر ما يكشف عن أنَّ ندرتها وعدم ألفة المؤرِّخ الأدبي لأمثلتها : هو الذي يحمله على التشكيك بها ، وإن كنا - نحن نشكك أيضاً ببعض ما نُسب إلى الجاهليين من خُطَب وتوصيات هي إلى الإسلام أقرب منها إلى العصر الجاهلي . ولكننا بعامه لا نملك يقيناً بأنَّ كل ما نُسب إلى هذا العصر من نصوص دينية وأخلاقية بأنَّه (مُتَحَلِّق) كما هو شأن بعض المؤرِّخين ، كما لا يمكن التسليم بصحتها جميعاً كما يذهب إلى ذلك البعض الآخر منهم .

وهذا ما يتصل باللغة الدينية . . .

أمَّا ما يتصل بسلوك الجاهليين فقد سبقت الإشارة إلى أنَّ المجتمعات المنحرفة لا تخلو من نماذج نخباً بمنأى عن الانحراف ، وإنَّ البعض منها قد يَتَبَصَّر فينسلخ عن كفره أو وثنيته أو شركه (وهذا ما أثبتته نصوص تاريخية تحدثت عن هذا العصر) ، وأنَّ الإنغمار في الانحرافات الأخلاقية لا يحتجز صاحبها من الصدور عن نزعات الخير حيناً ، عندئذٍ لا يبقى مُسَوِّغٌ للتشكيك بوجود أدب (موحد) لله تعالى .

لقد أكَّد مؤرِّخو عصر ما قبل الإسلام على بروز أسماء معيَّنة قد اعتنقت حنيفية إبراهيم (ع) من أمثال : زيد بن عمرو بن نفيل ، وورقة بن نوفل وعثمان بن حويرث وسواهم ، وأنَّ انعكاس ذلك أدبياً يمكن ملاحظته في نصوص كثيرة ، منها - على سبيل المثال - ما نجده في رثاء ورقة لزيد ، حيث يقول :

رشدت وأنعمت ابن عمرو وإنما	تجنَّبت تُشوراً من النار حاميا
بدينك ربّاً ليس ربُّ كمثل	وتركك أوْثان الطواغي كماها
وأدرّكك الدين الذي قد طلبته	ولم تكُ عن توحيد ربِّك ساهيا
فأصبحت في دار كريم مقامها	تعلَّل فيها بالكرامة لاهيا ^(١)

(١) السيرة النبوية لابن هشام : دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ج ١ ، ص ٢٤٧ .

إن مفهومات (التوحيد) و (اليوم الآخر) و (الحنيفة) تتحدّد بوضوح لا لبس فيه في الأبيات المتقدمة . . .

ولا أدلّ على ذلك من إشارة زهير بن أبي سلمى في مُعلّقته التي لم يشكك بها مؤرّخو الأدب في الغالب إلى « اليوم الآخر » وبعض صفات الله تعالى ، إذ جاء فيها :

فلا تكتمن الله ما في صدوركم ليُخْفَى ومهما يكتم الله يعلم
يؤخر فيوضع في كتاب فيُدّخر ليوم الحساب أو يُعجل فينقم^(٢)

طبيعياً ، قد يتسرّب الشك إلى أن هذا النموذج مثلاً قد أضيف إلى القصيدة التي لا تشكيك فيها ، إلا أن السماح لأمثلة هذا الشك لا ينطوي على قيمة ذات بال إذا أخذنا بنظر الاعتبار أن قضية وجود الشخصيات الموحّدة لله تعالى أمر لا سبيل إلى التشكيك به - كما أشرنا - مما لا ضرورة إلى التشكيك بانعكاسه أدبياً أيضاً . . . مع ذلك يمكن أن نشكك بإيمان هذا الشاعر إذا أخذنا بنظر الاعتبار أن ابنه الشاعر (بجير) كتب إلى أخيه (كعب) يدعو إلى الإيمان برسالة الإسلام ، مشيراً إلى دين أبيه زهير ، وجده ، قائلاً :

فدين زهير وهو لا شيء دينه ودين أبي سلمى عليّ مُحَرَّم

(أنظر : السيرة النبوية - ج ٤ - ص ١٤٦) : لكن من الواضح أن إشارة الشاعر إلى دين أبيه وجده تظل مرتبطة بما هو شائع عصرئذ من الإيمان بالله تعالى وباليوم الآخر ، أو بالحنيفية ، بينما يدعو (بجير) أخاه إلى الإسلام المتمثّل في الرسالة التي جاء بها محمد (ص) ، وهذا لا يعني - كما هو واضح - أن الشاعر الجاهلي المشار إليه لا دين له . . .

ولو ذهبنا نتابع أمثلة هذه النماذج ، للحظنا أن الإشارة إلى (الله) تعالى وصفاته ، واليوم الآخر ، والإشارة إلى (التقوى) ونحو ذلك من المفهومات العبادية ،

(٢) المعلقات العشر : دار صعب بيروت ، ص ٨٠ .

تتحدّد في نماذج كثيرة لدى كبار شعراء العصر ، مثل ما جاء في مُعلّقة عبيد الأبرص ، من إشارة إلى « التوحيد » و « علم الغيب » :

مَنْ يسأل الناس يحرموه وسائل الله لا يخيب
والله ليس له شريك علّام ما أخفت القلوب^(٣)

ومثل قول النابغة الذبياني في إشارته إلى اليوم الآخر :

ولكن لا تخان الدهر عندي وعند الله تجزية الرجال^(٤)

وقول زهير في إشارته إلى (التقوى) :

بدا لي أنّ الله حقّ فزادني إلى الحق تقوى الله ما كان بادياً^(٥)

وقول لبيد بن ربيعة العامري في إشارته إلى « القدر » :

فاقنع بما قسمّ المليك فلأنا قسمُ الخلائق بينها علامها^(٦)

وقول قيس بن الخطيم في إشارته إلى إرادة الله تعالى :

يُحبُّ المرء أن يلقى مناه ويأبى الله إلّا ما يشاء^(٧)

إنّ هذه النماذج قد انتخبناها من نصوص لم تقترن بتشكيك الغالبية من مؤرّخي الأدب وفي مقدّماتها المُعلّقات المعروفة . . . لكن من الممكن أن يثار التشكيك حول دلالة (التوحيد) في الإشارة إلى إسم (الله تعالى) طالما نجد القرآن الكريم يسرد لنا جانباً من سلوك المجتمع الجاهلي فيما كان يؤمن بالله تعالى ولكنه يجعل له شريكاً ، مما يعني إمكانية عدم استخلاص مفهوم (التوحيد) من أي نموذج يتضمن إسم الله تعالى أو أحد صفاته . . . بيد أنّ النصوص التي وقفنا على بعضها مما أشارت صراحة إلى نفي

(٣) نفس المصدر : ص ٣١٧ .

(٤) النابغة الذبياني : دار كرم ، دمشق ، ص ٩٧ .

(٥) زهير بن أبي سلمى ، الديوان : دار صادر ، بيروت ، ص ١٠٦ .

(٦) المعلقة : ص ١٠٨ .

(٧) قيس بن الخطيم : الديوان ، مكتبة العروبة ، القاهرة ، ص ٩٨ .

الشريك ، تدفع أمثلة هذا الشك ، بخاصة : أنَّ بعض النصوص قد اقترنت بتساؤل النبي (ص) عنها ، من نحو ما روي عن استنشاده لشعر أُمَيَّة بن أبي الصلت من نحو :

لك الحمد والنعماء والفضل ربَّنَا ولا شيء أعلى منك جداً وأمجّد
مَلِيك على عرش السماء مهيمن لعزّته تغنو الوجوه وتسجد
ونحو :

وقف الناس للحساب جميعاً فشقي مُعذَّب وسعيد

وتقول النصوص المؤرّخة بأنّ النبي (ص) علّق على سماعه لأبياته : بأنّه آمن لسانه ولم يؤمن قلبه ، حيث إنّ الحسد - حسب قول المؤرخين - قد احتجزه من الإيمان بالرسالة . . . وبغض النظر عن ذلك كله ، فإنّ (التوحيد) و (الإيمان باليوم الآخر) ونحو ذلك ، تظل في أمثلة هذه النصوص واضحة لا لبس فيها . يضاف إلى ذلك أنّ النصوص الثرية التي اقترنت بالحديث النبوي عن أصحابها مثل قس بن ساعدة وأبي طالب ونحوهما ، تُعزّز الذهاب إلى أنّ (التوحيد) وليس مفهوم (الشرك) هو المُستهدف من ذلك . . . فقد استفاضت الأحاديث عن النبي (ص) حيال ابن ساعدة مثلاً وتثمينه^(٨) (ص) لمواقف الشخص المشار إليه مثل خطبته التي جاء فيها :

(أيها الناس اسمعوا وعوا ، من عاش مات ، ومن مات فات ، وكل ما هو آت ، . . . إنّ الله ديناً هو أرضى له وأفضل من دينكم الذي أنتم . . . الخ)^(٩) فهي صريحة في تفضيله لمفهوم التوحيد بالقياس إلى الفكر الوثني الذي أنكره . . .

وحتى مع خلو النصوص من الإشارة الصريحة ، فإنّ سياق البعض منها يوحي بدلالة « التوحيد » ، وهذا ما نلاحظه مثلاً في خطبة أبي طالب المرتبطة بتزويجه رسول الله (ص) من خديجة ، حيث بدأها قائلاً :

(الحمد لله الذي جعلنا من زرع إبراهيم وذرية إسماعيل ، وجعل لنا بلدأ حراماً ، وبيتاً محجوجاً ، وجعلنا الحُكّام على الناس ، ثم أنّ محمد بن عبد الله ابن أخي

(٨) المجالس السنية ، محسن الأمين : مج ١ ، ص ٢١٨ ، ٢٢٢ .

(٩) جهرة خطب العرب : المكتبة العلمية ، بيروت ، ج ١ ، ص ٣٨ .

مَنْ لَا يُوَاظِنُ بِهِ فِتْنَى مِنْ قَرِيشٍ إِلَّا رَجَحَ عَلَيْهِ : بِرّاً وَفَضْلاً ، وَكِرْماً وَعَقْلاً وَمَجْداً وَنُبْلاً ، وَإِنْ كَانَ فِي الْمَالِ قَلٌّ ، فَلَمَّا الْمَالُ ظِلٌّ زَائِلٌ وَعَارِيَتُهُ مُسْتَرْجَعَةٌ . . . الخ (١٠) حيث نلاحظ أَنَّ سياق النصّ يوحى بمفهوم (التوحيد) بخاصة أَنَّ صاحب النصّ (أبا طالب) مَنْ عَرَفَ بِاسْتِقَامَتِهِ فِي ذَلِكَ الْعَصْرِ : بِشَهَادَةِ النَّبِيِّ (ص) .

ويمكننا تقديم نماذج أخرى من أدب النثر الذي يتضمن أمثلة هذه الدلالات من نحو كتاب التحالف بين عبد المطلب بن هاشم وخزاعة ، حيث بدأ بالنحو التالي :
(باسمك اللهم ، هذا ما تحالف عليه عبد المطلب بن هاشم . . .) وختم بهذا النحو (وجعلوا الله على ذلك كفيلاً ، وكفى بالله جيلًا) (١١) : وإن كان من الممكن أن يثار التشكيك حيال النسخ المختلفة فيما لم يتضمن بعضها العبارة الأخيرة - وهي ذات طابع إلى البيئة الإسلامية أقرب منها إلى بيئة ما قبل الإسلام . . . إلا أَنَّ عبد المطلب نفسه كما يذكر المؤرخون كان على (الحنيفية) ، فضلاً عن أَنَّ مواقفه حيال الكعبة تفصح عن إيمانه وتوحيده لله تعالى . . .

وأما (الكهّان) فإنَّ إشاراتهم إلى هذا الجانب وتنبؤاتهم برسالة الإسلام وانعكاس ذلك على الشخصيات الأدبية ، يعدّ أمراً لا سبيل إلى التشكيك به .

ومهما يكن ، يعيننا مما تقدم أن نشير إلى أَنَّ مفهوم التوحيد (شريعة إبراهيم بخاصة) وجد له مكاناً في خارطة أدب ما قبل الإسلام وفق المستويات التي لحظناها .

أخلاقياً

وهذا جميعاً فيما يرتبط بالموقف الفلسفي من الكون ومُبدعه تعالى . . . أمّا ما يرتبط بالموقف الأخلاقي ، فيمكننا أن نظفر - إلى جانب الانحرافات التي طغت عصرئذ - بأدب سويٍّ يصدر عن نزعات الخير ، وهذا من نحو الموقف الذي سجله زهير حيال معارك الجاهليين ، حيث أنكر هذه الصراعات وما تستتبعه من نتائج ، أو ما تحفّزه من نزعات عدوانية .

(١٠) نفس المصدر : ص ٧٧ .

(١١) جهرة رسائل العرب : مكتبة الحلبي بمصر ، ج ١ ، ص ١٨ ، ١٩ .

جاء في قصيدته الميمية قوله عن الحرب :

وما الحرب إلّا ما علمتم ودُقتم وما هو عنها بالحديث المُرَجَم
مَنى تبعثوها تبعثوها ذميمة وتَضَرَّ إذا ضَرَّيتموها فُضْرَم
فتعركُكم عركَ الرُّحَى بفضالها وتلقح كِشافاً ثم تُنتج فتُثِم (١٢)

وفي مجال النثر الخطابي ، نجد موقفاً مماثلاً لدى أدباء هذا العصر من نحو ما ورد في خطبة (مرثد الخير) في محاولته الإصلاح بين طائفتين متنازعتين حيث أحضرهما وخطب قائلاً :

إنَّ التَّخْبِطَ وامتطاء المَهْجَاغ واستحقاب اللَّجْجَاغ سيقفكما على شفا هُوةٍ في تَوَرُّدها
بوار الأصيلة وانقطاع الوسيلة . . . فتلافوا القُرحة قبل تفاقم الثَّأْي واستفحال الداء
وإعواز الدواء ، فإنَّه إذا سفكت الدماء استحكمت الشحنة ، وإذا استحكمت
الشحنة تقضبت عُرى الإبقاء وشبلَّ البلاء (١٣) .

وفي خطبة أخرى علّق فيها على وجهات النظر التي أبداها طرف الصراع المذكور ، قائلاً (لا تُورثوا نيران الأحقاد ففيها المثلثة المستأصلة والجائحة والأليّة ، وغفوا بالحلم أبلاد الكلم ، وأنبيوا إلى السبيل الأرشد والمنهج الأقصد ، فإنَّ الحرب تُقبل بزُبرج الغرور وتُدبر بالويل والثبور) .

وقد أنشد الخطيب المذكور أبياتاً من الشعر في هذا السياق ، جاء فيها :

فإنَّ جناة الحرب للحين عُرضة تفوقهم منها الزعاف المقشَا
حذار فلا تستنبشوها فإنَّها تغادر ذا الأنف الأشم مكشَا (١٤)

واضح ، أنَّ هاتين الخطبتين وما تخلل ذلك من الشعر تحفل بنزعات إصلاحية مماثلة لما لحظناه في النصّ الشعري السابق ، وسنجد أيضاً في حقول لاحقة خطباً إصلاحية على هذا النمط لهاثيم (جد الأسرة الهاشمية) في احتكام بعض الأطراف

(١٢) الديوان : ص ٨١ ، ٨٢ .

(١٣) جمهرة الخطب : ج ١ ، ص ١٠ .

(١٤) نفس المصدر : ص ١٢ ، ١٣ .

المتنازعة إليه ، فضلاً عما تخلل خطبه من أفكار اجتماعية ذات طابع إيجابي في شتى أنماط السلوك .

وإذا تركنا ظاهرة « المسألة » وإنكار النزعات « العدوانية والذاتية » ، واتجهنا إلى الظواهر الاجتماعية الأخرى ، لحظنا - على سبيل المثال - أن الحرص على أخلاقية المرأة وعِفَّتْها وحجابها وعدم اختلاطها بالأجنبي ، يظل موضع عناية أيضاً ، ... وهذا من نحو ما ورد في وصية عمرو بن كلثوم مثلاً ، حيث جاء فيها :

(... أبعدوا بيوت النساء من بيوت الرجال فإنه أغضّ للبصر ... ومتى كانت المعايينة واللقاء ففي ذلك داء من الأدواء ، ولا خير فيمن لا يغار لغيره كما يغار لنفسه ، وقلّ من انتهك حُرمة لغيره إلاّ انتهكت حرمة) ... (١٥) .

وفي ميدان الشعر نلاحظ أحدهم يتحدث عن العفاف بالنسبة إلى المرأة ، فيمتدح إمرأته من خلال عنايتها بالحجاب وبكونها تمشي مُطْرِقَةً بوجهها نحو الأرض :

لقد أعجبتني لا سقوطاً قناعها	إذا ما مشت ، ولا بذات تَلُفْتُ
كأن لها في الأرض نسيّاً تقصّه	على أمها ، وإن تكلمها تبلّت

اجتماعياً

أمّا السمات الاجتماعية والنفسية من : الكرم ، والعفو ، والوفاء ، والصبر ، و ... الخ فأمر نلاحظه في نماذج كثيرة من نحو :

وإذا الأمانة قُسِّمَتْ في معشر	أوفى بأوفر حظنا قسامها
وهم ربيع للمجاور فيهم	والمُرمَلات إذا تطاول عامها (١٦)

* * *

ولست بداخر لغدي طعاماً	حذار غد ، لكل غد طعام
------------------------	-----------------------

(١٥) نفس المصدر : ص ١٢١ .

(١٦) المعلقات : ص ١٠٨ ، ١٠٩ .

تَخَضَّتْ المنون له بيوم أتى ، ولكل حاملة تمام^(١٧)

* * *

ونوجد نحن أمنعهم ذمارا وأوفاهم إذا عقدوا عينا^(١٨)

* * *

أفلح بما شئت ، قد يبلغ بالضعف ، وقد يخدع الأريب^(١٩) .

* * *

نستخلص مما تقدّم ، أنّ أدب ما قبل الإسلام قد خَبَرَ في غاليته تجارب الإنحراف ، إلّا أنّه خَبَرَ أيضاً - في محاولات نادرة - تجربة الإيمان والإستواء في نطاق الثقافة التي طبعت العصر المذكور . . .

وهذا كلّه فيما يتصل بالعنصر الفكري . . .

أما ما يتصل بالقيمة الفنية لهذا الأدب ، فأمر نتحدث عنه في الحقل الآتي ،

وهو :

العنصر الفني

١ - لفظياً

إذا دققنا النظر في اللغة الأدبية لتتاج ما قبل الإسلام ، أمكننا بسهولة ملاحظة أنّ قسماً منها يتميَّز بما هو بدوي وملتبسٌ وغريب ومُعْتَمٍ من اللغة . وإذا كان جفاف الصحراء ، وجفاف القيم ، والتقليد الفني الصرف الذي يحاول المحافظة على اللغة المَعْتَمَة ، تقف وراء هذا القسم من الأدب ، فإنّ القسم الآخر منه يتميَّز بلغة مُشرقة دون أدنى شك . والسّرّ في ذلك أنّ هناك بيئات زراعية من جانب ، وبيئات خَبَرَت شيئاً من الثقافة (الحضارة) المجاورة من جانب آخر ، وتنامي الأذواق من خلال ممارسة

(١٧) الديوان : ص ١١٥ .

(١٨) المعلقات : ص ١٢٥ .

(١٩) نفس المصدر : ص ٢١٧ .

التجربة الأدبية من جانب ثالث ، مضافاً إلى الحسن الفطري من جانب رابع (وهو الحسن الجسمالي الذي يرثه الإنسان من حيث النزوع إلى الرقة والنعومة والرشاقة والرهافة) : كل هذه الأسباب تقف وراء شيوع لغة (مشرقة - حيث يتضمن مصطلح (مشرقة) جميع خصائص الرقة والنعومة والرشاقة والرهافة : اختصاراً لها) في هذا القسم من النتاج الأدبي مقابل اللغة (المَعْتَمَة) التي تشيع أيضاً من قسم آخر من النتاج الأدبي ، للأسباب التي تقدّمت الإشارة إليها . . .

والواقع أنّ مؤرّخ الأدب ينبغي أن يلحظ بأنّ قسماً كبيراً من اللغة (المَعْتَمَة) التي تشيع في أدب ما قبل الإسلام ، عائد إلى عدم أَلْفَتَا - نحن المعاصرين - إليها وليس إلى عيوب فنية ، فهناك من الألفاظ (في مستوى المفردة) ما يرتبط بأسماء أماكن أو أشياء أو أعلام بشرية وحيوانية أو مجرد تقليد ، قد اختفى أثرها نهائياً من قاموس اللغة الحديثة ، ولذلك تبدو مهجورة أو غريبة بالنسبة إلينا .

أمّا بالنسبة إلى بيئة ما قبل الإسلام فتبدو (مألوفة) إلى حدّ ما ، ما دامت نخَصّ أماكن أو أشخاصاً أو أوصافاً لحيوان لم نشاهده البتة أو شاهدناه ولكننا لا نَخْبُرُ شيئاً من سماته الحركية والجسمية ، فمثلاً حين نواجه هذا البيت :

بزفوف كأنّها هقّلة أم رثال دَوِيّة سقفاء^(٢٠)

نجد أنّ البيت بأكمله لا توجد فيه مفردة واحدة ، مألوفة ، - إذا استثنينا حرف الجر وأداة التشبيه والكنية (الباء ، كأنّها ، أم) ، فـ (زفوف) أو (هقّلة) و (رثال) و (دوية) و (سقفاء) : تتصل بوصف النعامة ، فـ (هقّلة) نعامة ، و (رثال) ولدها ، و « سقفاء » الطويلة المنحنية ، و « الدو » المفازة التي تقطعها ، و (زفوف) سرعة سيرها . . . لذلك عندما نقرأ البيت المتقدم لا نَفْقَهُ منه شيئاً (إذا اعتمدنا على لغتنا المعاصرة) نظراً لتضمنه أوصافاً لحيوان لم نَخْبُرُ حياته . . .

والأمر نفسه إذا وقفنا على هذا البيت ، من حيث عدم خبرتنا للبيئة :

تجنّاف أصلاً قالصاً متنبّذاً بعجوب أنقاء يميل هيامها^(٢١)

حيث يرتبط الوصف بوحش اقتحم أصول بعض الشجر داخل كثران من الرمل
مما لا نخبر مثل هذه البيئة الجغرافية ، فتبدو العبارة غريبة على أسماعنا . . .

لكن حتى في نطاق العبارة المطلقة التي لا تخصّ إسمًا أو شيئًا لم نألفه بيئياً ، نجد
أنّ العبارة غريبة علينا أيضاً ، وذلك بسبب كونها مهجورة حالياً ، إلّا أنّها مألوفة
الإستخدام عصرئذٍ ، فمثلاً نواجه هذا الشطر :

عَلَّهْتُ تُرْدِدَ فِي نُهَاءِ صَعَائِدِ

فكلمة (علّهت) مرادفة لـ (هَلَعْتُ) ، وكان بإمكان الشاعر أن يستخدم
(هَلَعْتُ) - وهي مألوفة لدينا - بدلاً من (عَلَّهْتُ) ، لكن فيما يبدو أنّ الأخيرة مألوفة ،
ولذلك استخدمها ، . . . أو قد يضطر إلى استخدام الغريب بسبب قيود الإيقاع : وزناً
أو قافية ، فالشطر المتقدّم تضمن عبارة (نُهَاء) وهي جمع (نَهْي) بمعنى (الغدير) فإذا
استخدم صيغة الجمع (غدران) لم يستقم الوزن ، فيضطر إلى استخدام عبارة تنسجم
صيغتها مع الوزن .

والأمر كذلك بالنسبة إلى القافية ، ففي الشطر الآتي استخدم الشاعر عبارة
(يثُل) :

وقد يحاذر مني ثم ما يثُل^(٢٢)

وهي عبارة غريبة فيما كان بمقدوره أن يستخدم عبارة (ينجو) - وهي مألوفة -
لولا أنّ القافية اضطرته إلى ذلك

طبيعياً ، قد يكون استخدام العبارة التي تبدو غير مألوفة لدينا إنّما استخدمها
الشاعر لكونها عبارة أدبية متقاة بحيث يصبح استخدام الكلمة التي يندر استعمالها في
المحاورات اليومية قانوناً أدبياً يحرص الشاعر على الإلتزام به (بخاصة إذا أخذنا بنظر

(٢١) نفس المصدر : ص ٩٩ .

(٢٢) نفس المصدر : ص ١٨٧ .

الإعتبار أنَّ الهُوَّةَ الفاصلة بين لغة الأدب ولغة المحاوراة اليومية لم تكن عصرئذٍ مماثلة للغتنا الحالية) ، فضلاً عن أنَّ محاولة استخدام العبارة المنتقاة - حتى لو كانت غريبة - لا يَخْصُّ بيئة ما قبل الإسلام بل يمتد إلى جميع البيئات حيث نلاحظ أنَّ غالبية الشعراء قديماً - وحتى حديثاً - يحاولون انتقاء المفردات الغريبة أو النادرة إمَّا تقليداً أو قناعة بها .

ما نعتزم تقريره هنا ، هو : أنَّ استخدام الغريب بسبب الحرص على ما هو نادر ، أو بسبب فني (قيود الوزن والقافية) يُعَدُّ عيباً لا سبيل إلى تسويغه : ما دمنا نؤمن بأنَّ اللغة مجرد وسيلة لتعميق الهدف ، أمَّا أن نَتَّخِذَ منها غاية في حدِّ ذاتها فأمر ينتسب إلى العَبَثِ واللَّهْوِ مما لا يَتَّسِقُ مع مهمة الحياة : إسلامياً وإنسانياً



وحيث نتجاوز هذا النمط من العبارة الغريبة أو المُعْتَمَة ، نجد ما يقابلها من اللغة (المشرقة والمألوفة) في النتاج الجاهلي ، بحيث تَطْغِي إحدى اللغتين على الأخرى دون أن يفرد شاعر بإحدهما ، بنحو يمكن القول بأنَّه لا نكاد نشاهد تُخَوِّماً فاصلة بين شاعر وآخر من حيث طغيان أحد الطابعين عليه إلَّا نادراً ، بل نشاهد وجود اللغتين (المُعْتَمَة والمُشْرِقة) لدى شاعر واحد في قصيدتين مستقلتين ، بل نجد اللغتين جنباً إلى جنب في نصٍّ أدبي واحد ، بل نجد البيتين المتجاورين يتَّسِمُ أحدهما بالإشراق والآخر بالعُتْمَة . . .

ويمكن ملاحظة طغيان اللغة « المشرقة » عند زهير وابن شداد وابن كلثوم مثلاً في حين يُلاحَظ طغيان العُتْمَة لدى الآخرين في غالبيتهم ، . . . بيد أنَّ ما ينبغي أن نشدد فيه هو أنَّ الفن ما دام تعبيراً جمالياً عن الحقائق حينئذٍ فإنَّ اللغة المشرقة ينبغي أن تظل هي الطابع العام لنصوص الأدب على نحو ما نلاحظه في اللغة القرآنية الكريمة في تميَّزها « بالإشراق » الذي يظل أبرز معالمها على نحو يحسَّ بجمالية ذلك حتى مَنْ لم يَخْبُر الأسرار الفنية بل حتى من يجهل أبسط مقومات اللغة

من هنا ، فإنَّ تقويمنا للعنصر اللفظي - سواء أكان ذلك في العصر الذي نؤرِّخ له أو في العصور اللاحقة به ، أو العصر الذي نحياه - يأخذ جانب (الإشراق اللغوي) في اعتباره الأول ، ما دام الحسَّ الفطريُّ الذي أودعه تعالى في التركيبة البشرية ينزع - كما

أشرنا - إلى الرشاقة في جرس الكلمة ، بغضّ النظر عن تفاوت الزمان والمكان ، وهذا هو ما يفسّر لنا وجود اللغة المشرّقة في نتاج العصر الذي نؤرّخ له إلى جانب اللغة « المعتمّة » التي تتدخل جملة عوامل - أشرنا إليها - في تكييف صياغتها . . .

المهم ، يمكننا أن نلاحظ اللغة المشرّقة - حتى لو كانت غريبة علينا من حيث عدم استخدامها حالياً - في نتاج الأسماء التي أشرنا إليها ، وهذا من نحو :

أصك مصلّم الأذنين أجنى له بالسيء تنوم وآء^(٢٣)

فالأصك ، والمصلّم ، والسيء ، والتنوم ، والآء : مفردات غريبة ، إلّا أنّها تشع بالإشراق اللفظي كما هو واضح لدى من لديه أدنى تذوّق للنصوص الأدبية . . .

* * *

أمّا السمة الأخرى التي ينبغي أن تتسم بها لغة الفن فهي (الألفة) التي نلاحظها منسجبةً على جميع العصور الأدبية قديمة كانت أم حديثة ، فنحن حينما نقرأ الأبيات التالية مثلاً :

يُحِبُّ المرء أن يلقي مناه	وَيَأْبُو الله إلّا ما يشاء
وكل شديدة نزلت بحيّ	سيأتي بعد شدّتها رخاء
وما بعض الإقامة في ديار	يكون بها الفتى إلّا غناء ^(٢٤)

أو :

ومهما تكن عند امرئ من خليقة	وإن خالها تُخْفَى على الناس تُعلَم ^(٢٥)
لسان الفتى نصفٌ ونصفٌ فؤاده	فلم يبقَ إلّا صورة اللحم والدم ^(٢٦)

أقول حينما نقرأ هذه الأبيات (وهي ذات عنصر صوري أيضاً وليست كلاماً مباشراً وحده) نجد أنّها « مألوفة » في عصر ما قبل الإسلام ، ومألوفة في العصور

(٢٣) الديوان : ص ٩ .

(٢٤) قيس بن الخطيم ، الديوان : ص ٩٤ ، ٩٨ ، ٩٩ .

(٢٥) زهير ، الديوان : ص ٨٨ .

(٢٦) نفسه : ص ٨٩ .

اللاحقة به ، ومألوفة في حياتنا المعاصرة ، مما يكسبها القيمة الفنية دون أدنى شك . . .

* * *

وأما السمة الثالثة التي ينبغي توفرها في اللغة الأدبية فهي : (الإحكام) أو المتانة التركيبية ، وهو أمر متوفر بوضوح في نتاج العصر الذي نؤرخ له مما لا نحتاج إلى تقديم نموذج منه ما دام الأمر موكولاً إلى إحساس القارئ ذاته بمتانة النص وإحكامه : مقابل التركيب المتلوي أو المعقد الذي يشكل طرف التفریط . . .

٢ - إيقاعياً

إذا كان (الإشراف اللفظي) هو السمة الخارجية لجمال النص ، فلائنه يرتبط بعنصر (الجرس) الذي يشيع الجمال المشار إليه ، كل ما في الأمر أن (الجرس) حينما ينتظم في « وحدات صوتية » ، حينئذ يأخذ شكلاً إيقاعياً : موزوناً ، أو مقفياً ، أو مسجوعاً ، أو متجانساً ، أو متوازنناً ، أو داخلياً . هذه المستويات من الإيقاع تأخذ مساحة كبيرة من النص الأدبي شعراً كان أم نثراً ، فالشعر يمكن أن تتوفر منه المستويات المذكورة جميعاً في حين يختص النثر بالأشكال الأربعة الأخيرة (السجع ، التجانس ، التوازن ، الإيقاع الداخلي) .

وحين ننظر إلى أدب ما قبل الإسلام نجد أن العناية بهذه المستويات ملحوظة في النتاج المذكور مع اقترانه بعبوب لا نجد كبير أهمية بالوقوف عليها بقدر ما نشير إليها عابراً - ما دنا نغني أساساً بمضمون النص الذي يتوكل على اللغة الجمالية من أجل تعميقه فحسب .

ولعل أول ما يلحظ في هذا الصدد - شعرياً - هو شيوع الإيقاع المرتبط بما يُسمى بـ (وزن الطويل) ، وهو وزن يتناسب مع طبيعة الحركة التي يحياها إنسان ما قبل الإسلام حيث تقترن مع طول الحركة من جانب (مثل : حياة الصحراء ، طول مسافتها ، رتابة المواصلات ، مشي الناقة . . . الخ) وتأرجحها بين السرعة والبطء من جانب آخر (وهو ما يتسق مع ثنائية التفعيلة - فعولن مفاعيلن - فعولن مفاعيلن) حيث تنشطر إلى قسمين متساوين كما هو واضح ، ثم بما تستتبعه من صياغة الشاعر التي

بطبعها (الحنين) إلى الشيء، إذ إنّ التَّنْقُلَ من مكان لآخر يفرض ظاهرة (الحنين) كما هو بيّن، حيث ينسجم مثل هذا الحنين مع هذا الوزن من حيث طوله ورتابته وثنائيته... ولذلك أيضاً نجد أنّ العيوب الوزنية تقتحم هذا الشكل الشعري أكثر من غيره، وهذا من نحو الأشطر التالية (من الطويل لامرئ القيس).

ألا ربّ يوم لك منهنّ صالح^(٢٧)

قعدت له وصحبتني بين ضارج^(٢٨)

نضيء الظلام بالعشاء كأنها^(٢٩)

أثرن الغبار بالكديد المركل^(٣٠)... الخ

إنّ كل شطر يتضمن مفردة تتطلب (مدّاً صوتياً) حتى ينتظم الوزن (أنظر كلمات): (لك) و(صحبتني)، (الظلام)، (الغبار)، وهذا (المدّ) يتناسب - كما هو واضح - مع ظاهرة (الحنين) الذي هو عبارة عن مدّ الشاعر المنسجمة مع طول ورتابة وثنائية الوزن، وهذا ما يفسّر لنا - كما نحتمل - بروز العيب المشار إليه في هذا الوزن...

وأما ثانياً: فإنّ أبرز سمات النثر هو: إيقاعه المعتمد على «السجع»، و«التوازن الجملي»، و«تجانس الأصوات» مقابل الشعر الذي يعتمد الوزن والقافية في المقام الأول... فالملاحظ في عصر ما قبل الإسلام (والعصور اللاحقة أيضاً ما عدا العصر الحديث الذي تخلّى عن كثير من قيم الإيقاع الموروث: كما سنشير إليه في حينه): إنّ (السجع) هو الطابع الذي يضارع القافية في الشعر، حتى لا تكاد تخلو أية خطبة أو رسالة أو خاطرة أو حكمة من عنصر السجع، إلى درجة يمكن القول من خلالها، بأنّ (السجع) هو طابع النثر الجاهلي، فيما يظلّ أبرز عناصر الإيقاع فيه، بحيث يفسّر لنا ما سبق أن قلناه من أنّ الطابع (الإنفعالي) لدى الجاهليين: يقترن

(٢٧) المعلقات: ص ٢٦.

(٢٨) نفسه: ص ٤٠.

(٢٩) نفسه: ص ٣٣.

(٣٠) نفسه: ص ٣٧.

بجملة من الأسباب ، وأنّ (الإيقاع الخارجي) المتمثل في فواصل النثر (السجع) يتناغم مع التصعيد الإنفعالي أكثر من غيره من أشكال الإيقاع الأخرى (من تجانس وتوازن وإيقاع داخلي) بصفة أنّ (الفاصلة) هي (قافية) النثر إذا صحّ مثل هذا التعبير .

ويمكننا ملاحظة طغيان عنصر (السجع) في جميع الأشكال الأدبية التي خَبَرها هذا العصر ، ففي مجال :

- الخطبة : نجد سجعاً من نحو (من عاش مات ، ومن مات فات ، وكل ما هو آت آت ... الخ)^(٣١) في خطبة قس بن ساعدة ... وفي مجال :
- الرسالة : نجد سجعاً من نحو (لهم فضل في أحسابهم وأنسابهم وعقولهم وأدابهم ... الخ)^(٣٢) ... وفي مجال :
- المكاتبة : نجد سجعاً من نحو (مآقام الأخشبان ، واعتمر بمكة إنسان ، حلف أبداً لطول أمد ...)^(٣٣) في كتاب التحالف بين عبد المطلب وخزاعة ، وفي مجال :
- المثل : نجد سجعاً من نحو (لا ينفع مع الجزع التبيي ، ولا ينفع مما هو واقع : التوقي ...) وفي مجال :
- المناظرة : نجد سجعاً من نحو : (أكرم اللثيم ، المستخذى الخضيم ، المبطان النهم)^(٣٤) حيث سُئل عن شر الرجال .. وفي مجال :
- التكهن : نجد سجعاً من نحو (أجده ليارٍ مبرورٍ ورائدٍ بالقهور ...) (أحد بني لؤى ثم أحد بني قُصي)^(٣٥) بالنسبة لشخص تكهن بظهور

(٣١) جبهة الخطب : ج ١ ، ص ٣٨ .

(٣٢) جبهة الرسائل : ج ١ ، ص ١٤ .

(٣٣) نفسه : ص ١٨ .

(٣٤) جبهة الخطب : ص ٢١ .

(٣٥) نفسه : ص ٩٠ .

النبي (ص) . . . وهكذا بالنسبة إلى سائر الأشكال الأدبية التي سنعرض لها لاحقاً .

إلى جانب السجع : نجد (التجانس) أيضاً كما هو ملاحظ في غالبية النصوص المتقدمة مثل (أحسابهم ، أنسابهم) ومثل (من مات فات) الخ . . . كما نجد عنصر (التوازن) بين الجمل في النصوص المتقدمة ذاتها . . .

وإذا كان العنصر الإيقاعي يطبع غالبية الأشكال الأدبية التي لحظناها ، فإن ذلك لا يعني سمة لمطلق النثر ، بل نجد في الآن ذاته نثراً غير حافل بالسجع وتضخمه ، وهذا من نحو خطبة هاشم التي مرّ ذكرها في أيام ذي الحجة في حثّه قريشاً على العناية بزوّار بيت الله تعالى :

يا معشر قريش أنتم جيران بيت الله ، أكرمكم بولايته ، وخصكم بجواره ، دون بني إسماعيل ، وحفظ منكم أحسن ما حفظ جار عن جاره ، فأكرموا ضيفه وزوّار بيته ، فإنهم يأتونكم شعثاً غبراً من كل بلد ، فَرَبَّ هذه البنية لو كان لي مال يحمل ذلك لكفيتكموه ، ألا وإني مُخْرِج من طيب مالي وحلاله ما لم يُقَطَّع فيه رحم ، ولم يؤخَذ بظلم ، ولم يدخل فيه حرام . الخ) .

فالملاحظ في هذه الخطبة ترسلها - أي عدم احتفائها بالإيقاع المنتظم - إلا من حيث توازن الجمل كما هو واضح .

والحق ، أن عناية أدباء عصر ما قبل الإسلام بالإيقاع ، يظل - في تصوّرنا - معياراً فنياً غير مقرون بالتكلف بدليل أن النصّ القرآني الكريم قد اعتمد الإيقاع المعجز في تحدّيه لأدباء العصر ، ما دام الإيقاع - أساساً - يشكل جزءاً من النشاط الحركي والنفسي للإنسان : كل ما في الأمر أن كل بيئة تتخذ شكلاً تعبيرياً خاصاً يتسق مع نبضات العصر الذي تحياه ، وهو أمر يفسّر لنا اختفاء السجع مثلاً في عصرنا الحديث ، وضمور الأوزان والقوافي الرتيبة فيه ، واستبدال ذلك بالإيقاع المتنوع ، والإيقاع الداخلي كما سنرى عند حديثنا عن الأدب المعاصر ، لكن مع الاحتفاظ بعناصر إيقاعية مشتركة في جميع العصور ، إشباعاً للحسّ الجمالي الذي أودعه الله تعالى فينا ، واستثماره في تعميق الهدف العبادي بطبيعة الحال .

صوريًا

يتضمن أدب ما قبل الإسلام عنصراً صورياً يُعَدُّ به ، سواء أكان ذلك تشبيهاً أم تمثيلاً أم استعارة أم رمزاً أم غيرها من التراكيب الصورية .

ومن الواضح أنّ « الإيقاع » إذا كان هو المظهر الخارجي للشعر ، فإنّ « الصورة » هي البطانة الداخلية له ولسائر الفنون : وإن كان ذلك لا يشكّل شرطاً كالإيقاع في الشعر ، إلّا أنّه عنصر يجيء في المرتبة الثانية بعد الإيقاع ، علماً بأنّ الشعر الجيد لا تنحصر أهميته في الإعتماد على « الصورة » بل يمكن أن يُستعاضَ عنها بعناصر أخرى (محادثة ، استفهام ، جمل اعتراضية ، خبرات مأثورة ، الخ) ، بيد أنّ الصورة تُعدّ ذات أهمية كبيرة نظراً لكونها تُعمّق من الدلالة الفكرية ، فعندما تُرصد علاقة تشبيه أو استعارة بين ظاهرتين ، حينئذٍ فإنّ إحداث هذه العلاقة - بما تفرزه من ظاهرة ثالثة جديدة - تجعل المتلقّي على إحاطة أكثر بالدلالة التي يستهدفها الشاعر أو الكاتب .

وأيّاً كان ، فإنّ العنصر (الصوري) في أدب ما قبل الإسلام يظل ظاهرة ملحوظة - وإن كانت بنسبة أقل مما سنلاحظه في العصور المتأخّرة التي شهدت تطوّراً ثقافياً . . . بيد أنّ الملاحظ أنّ عنصر الصورة في الفترة التي نؤرّخ لها يتميز بسمتين هما : حسية الصورة ومحدوديّتها ، فما دام إنسان ذلك العصر يحيا بيئته صحراوية من جانب وبيئته حضارية محدودة من جانب آخر ، حينئذٍ نتوقع أن تكون أطراف الصورة التي ينتجها ذات طابع (حسيّ) يتناسب مع أدوات بيئته ، وذات طابع محدود يتناسب مع محدوديّة الثقافة التي يحياها .

أمّا كونها كذلك ، فلأنّ الشاعر أو الخطيب حين يحيل نظره إلى ما حوله : يواجه عادة - إذا نظر إلى السماء مثلاً - شمساً وقمرًا وكواكبً ونجومًا ، . . . وفي الجوّ يواجه رياحاً وطيوراً (ويواجه سحباً ومطرًا في بيئات أخرى) ، . . . وفي الأرض يواجه : صحراء ورمالاً وتلّولاً وجبالاً ، . . . كما يواجه نباتاً تختلف كثافته من مكان لآخر ، مثلما يواجه غُدراناً أو آباراً أو ينابيع - أو أنهاراً وبحاراً في بيئات أخرى ، . . . هذا فضلاً عن أنّه يواجه حيوانات أليفة ووحشية ، فضلاً عنّا يواجه به حياته السكنية المتنقلة أو المستقرة حيناً : من بُسُط وخيام وأدوات منزلية أخرى تتصل بمطعمه وملبسه ومركبه ممّا

تنتجها بيئته أو بيئات أخرى مجاورة ، أفاد منها في تجاراته وسياحاته - وإقامته أيضاً - في البقاع المختلفة (المحدودة بطبيعة الحال) ، مضافاً إلى أدواته العسكرية من سيوف ودروع ورماح . . الخ ، أولئك جميعاً تشكل أدوات محدودة وحسية يحياها المنتج الأدبي عصرئذ مما يجعل تركيبه للمصور يعتمد تلكم الأدوات دون غيرها من الأدوات التي خَبَرَتْها بيئات أخرى أو بيئات لاحقة تَكَثَّفَتْ فيها أدوات الحضارة المادية ، . . . كما أن محدودية ثقافته تحتجزه من أن يتجه بالصورة إلى الطابع (التجريدي) الكاشف عن سعة التَّخِيلِ نظراً لسعة المعرفة ، وهو أمر يفرض على منتج ما قبل الإسلام أن يقتصر في تركيب صوره على ما تحبَّره حواسه من بصر وسمع وشم . . . الخ ، إلّا في نطاق التجارب التي أفاد البعض منها خلال تَقَلَّاتِهِ الخاصة أو مسموعاته التي أتاحتها بيئات أخرى كما قلنا . . .

إنَّ الشاعر مثلاً وهو يركب ناقته التي تمشي مترسلة حيناً ومسرعة حيناً آخر وبطيئة حيناً ثالثاً : يضطرُّ أن يرصد العلاقة بينها وبين السحاب الذي يشاهده في الوقت ذاته أو وقت آخر ، حيث يبطيء ويسرع أيضاً في حركته ، أو يضطرُّ إلى أن يرصد العلاقة بين حركة ناقته وبين حيوانات أخرى مثل الفرس أو الغزال في سرعة الحركة مثلاً ، كما يضطرُّ أن يشبَّهها بسائر الأدوات الحسية التي تحيط به ، بل أنه - وهذا طابع يجعل الصورة غنية - لِيُشَبِّهَ كُلَّ ظاهرة بأخرى بحيث تتبادل الحيوانات المختلفة سمات بعضها مع الآخر ، وكذلك النباتات ، أو الجمادات ، بل تتبادل العناصر المختلفة سمات كل واحد فيها ، بحيث يكسب الشاعر : عنصر الحيوان سمةً بشرية ، أو البشر سمةً حيوانية ، أوهما : سمةً نباتية ، أو هي جميعاً سمة جمادية وهكذا . . . فالشاعر مثلاً حينها يقول :

كناطحِ صخرةً يوماً ليوهِنها فلم يضرها وأوهى قرنه الوعلُ

إنَّما يرصد علاقات بين : الإنسان ، الحيوان ، الجماد ، وهي صورة غنية دون أدنى شك ، لكن - في ضوء التَصَوُّر الإسلامي والإنساني لمهمة الفن - لا قيمة لغناء الصورة إلّا إذا كان رَصْدُ العلاقات بين الأشياء منظوياً على فائدة يُعْتَدُّ بها ، وهذا كما لو افترضنا أنَّ البيت المذكور إنَّما رَكَّبَ هذه الصورة ليردِّد بها على المحاولات العدوانية التي تترصد بالشر على مَنْ يعمل الخير مثلاً ، . . . وهذا ما يمكن ملاحظته مثلاً في التركيب

الصوري الآتي الذي يتحدث عن الحروب القبلية التي لم تُعلن من أجل الخير أو الدفاع عن النفس :

وَتُعَرِّكُكُمْ عِرْكُ الرِّحَى بِثَفَالِهَا وَتُلْقَحُ كِشَافاً ثُمَّ تُنْتَجُ فَتُتِمُّ
فَتُنْتَجُ لَكُمْ غِلْمَانُ أَشْأَمُ كُلِّهِمْ كَأَحْمَرِ عَادٍ ، ثُمَّ تُرْضَعُ فَتَقَطَّمُ

فالشاعر يرصد العلاقة بين الحرب والرحى ، وبينها وبين لقاح الحيوان مرتين ، وإنتاجه توأمين ، وبينها وبين الإنتاج المشؤوم ، وبين هذا الأخير وبين شؤم عاقر الناقة . . . الخ ، . . . فالملاحظ أن هذه الصورة الإستمرارية (أي المركبة من صور متنوعة) تتسم بالثراء والتنوع والطرافة ، إلا أن أهميتها تنبع من كونها منظومة على رصد حقائق إنسانية ، حيث وظّف الرصد بين العلاقات المختلفة (الرحى ، لقاح الحيوان ، إنتاجه . . . الخ) من أجل إبراز النتائج السلبية للمنازعات ، وفي مقدمة ذلك صورة عاقر الناقة التي أحسن الشاعر استخدامها في هذا الميدان : بصفة أن عاقر الناقة يُمِيل واحدًا من أشأم المخلوقات التي يبغضها الله تعالى ، حيث كفر بمعطيات الله تعالى ، فشبه ذلك بقومه الذين كفروا بمعطيات الله تعالى أيضاً ، فشغلوا بالمنازعات ونحو ذلك . . .

المهم ، أن استخدام عنصر الصورة في نتاج ما قبل الإسلام ، يظل حسيًا ومحدودًا من جانب ، ويظل ثانويًا بالقياس إلى عنصر الإيقاع كما أشرنا ، ومن ثم فإن نسبته من حجم النص تبقى وسطًا لا هو بالنادر الذي يكشف عن فقر في عنصر التخيل الفني ولا هو بالكثيف الذي يكشف عن ثراء في العنصر المذكور ، سواء أكان ذلك في مجال الشعر الذي تردُّ في سياقه صورٌ معتدلة النسبة أو في مجال النثر الذي تردُّ فيه نفس النسبة ، فمثلاً لو وقفنا عند نصّ نثري سبق أن استشهدنا به ، حيث حاول الإصلاح بين فريقين متنازعين داعياً إلى الإصلاح الاجتماعي ، لرأينا على هذا النحو :

(إنَّ التَّخْبُطَ وَامْتِطَاءَ الْمَهْجَاجِ وَاسْتِحْقَابَ اللَّجْجِ ، سَيَقْفِكُمَا عَلَى شِفَا هُوَّةٍ فِي تَوَرْدِهَا بَوَارِ الْأَصِيلَةِ وَانْقِطَاعِ الْوَسِيلَةِ فَتَلَاوِيَا أَمْرَكُمَا قَبْلَ انْتِكَاثِ الْعَهْدِ وَانْحِلَالِ الْعَقْدِ وَتَشْتِ الْأَلْفَةِ . . . فقد عرفتم أبناء من كان قبلكم من العرب : ممن عصى النصيح وخالف الرشيد وأصغى إلى التقاطع . . . فإنه إذا سفكت الدماء استحكمت الشحنة ،

وإذا استحكمت الشحنة تقبّضت عُرى الإبقاء وشَمِلَ البلاء) .

فالملاحظ في هذه الخطبة توازن العنصر الصوري فيها مع العنصر غير الصوري (أي : العبارة المباشرة) ، حيث تتوارد حيناً فقرة ذات صور : كالفقرة الأولى ، وتتوارد حيناً عبارات مباشرة كالفقرة الأخيرة ، وتتأرجح بين هذا وذاك كما في سائر الفقرات . . . والأهم من ذلك كله أن العنصر الصوري قد استخدم لهدف إصلاحي وهو ما يكسب الخطبة قيمتها الحقيقية .

أخيراً ينبغي لفت النظر إلى أن العنصر الصوري يكاد ينحصر في صورتَي « التشبيه » و « الإستعارة » ، بينما يقلّ في الصورة الاستدلالية ويكاد ينعدم في الصورة الرمزية » ، لأنّ النمطين الأخيرين يتطلّبان مزيداً من التجارب الثقافية نظراً لأنّ الصورة « الاستدلالية » أو البديلة تعتمد عنصر الحكمة والتجريد ، والرمز يعتمد أقصى المهارات العقلية ، بعكس التشبيه الذي لا يكلف المنتج الأدبي أكثر من رصد علاقة بين شيئين بينها وجه شبه ، والإستعارة لا تكلف أكثر من إكساب الشيء سمة شيء آخر ، لكن دون أن يعني أنّ الإعتماد على ما هو حيّ أقل أهمية مما هو تجريدي ، لأننا - كما سنرى عنه حديثنا عن الفن القرآني الكريم في فصل لاحق - أنّ المعيار الفني ليس هو الإعتماد على أداة حسية أو معنوية ، بل أنّ السياق هو الذي يحدّد هذه الأداة أو تلك ، . . .

بنائياً

لا نتوقع من أدب ما قبل الإسلام أن يُعنى بعمارة القصيدة أو الخطبة أو الخاطرة ، من حيث إخضاعها لهندسة فكرية تنظر إلى النصّ وكأنه جسم حيّ يحتل كل عضو منه وظيفة خاصة ، نظراً لتطلّب ذلك مهارة ثقافية لم تسمح بها تجارب الجاهليين ، بل أنّ الشعر العربي في جميع عصوره الموروثة لم يكن يُخبر مثل هذه التجربة الفنية إلّا نادراً سواء كان ذلك في مستوى الإبداع الفني أو العمل النقدي ، كل ما يمكن رصده في هذا المجال هو أنّ غمطاً عادياً من البناء هو الذي خبّره الأدب الموروث ألا وهو (حسن الإستهلال والتخلّص والختام) ، . . .

وبالنسبة لأدب ما قبل الإسلام نجد أنّ الشاعر مثلاً يخضع قصيدته لهذا النمط من البناء ، يستهلّها ببداية تتحدّث عن الطَّلَل ونحوه، ثم وصف الناقة مثلاً وما يواكب ذلك من متطلبات المرحلة ، ثم التخلّص إلى الموضوع المستهدف أخيراً . . . بيد أنّ مثل هذا البناء يتّسم بجملة من العيوب التي لا يحقّ لنا مطالبة الجاهليين بتجنّبها : نظراً للقصور الثقافي الذي يطبع هذا العصر بطبيعة الحال . . . لكن يحقّ لنا أن ننكر عليهم هذا الاستهلال بالغزل ونحوه . فالغزل ، في حدّ ذاته - سلوك شاذ يعبر عن البُعد الشهوي لدى الشخصية . . . وقد رسمت السماء طرائق خاصة لإشباع الحاجة الجنسية في الزواج وفي سرّيّة الممارسات الجنسية بين الزوجين ، حتى إنّ النصوص الشرعية طالبت بعدم وصف الشخص للآخرين أية ممارسة تتمّ بينها ، مُستهدفة بذلك عدم إثارتهم من خلال هذا الوصف ، وعندما يتجاوز الشخص نطاق الحياة الزوجية والنطاق السريّ للممارسة بين الزوجين : يكون ذلك قد سلك منحى شاذّاً ، لفظياً كان هذا السلوك أو عملياً ، وسواء أكان ذلك واقعاً أو مصطنعاً ، وسواء أكان ذلك في لغة الحديث اليومي أو من خلال لغة الفن .

ونتساءل : ما هو الهدف من إبراز التجربة الغزلية ؟ هل الهدف منه إثارة الغرائز ؟ إذن : يصبح الشعر ذا وظيفة انحطاطية . . . أم أنّ الهدف منه هو مجرد التقليد الفني ؟ حينئذٍ فإنّ تقليد ما هو منحط يُعدّ عملاً منحطاً أيضاً ، وفي أحسن الحالات يُعدّ عملاً عابثاً لا فائدة فيه .

إذن ليس ثمة أيّ مسوّغ فنيّ أو فكري لمثل هذا البناء الذي يعتمد الاستهلال الجنسي في صياغة الشعر .

* * *

وحين ندع الشعر ، ونتجه إلى الخطبة نجد أنّ الاستهلال يأخذ منحى آخر من الصياغة . . . وقد يأخذ الاستهلال (سمة التحميد) مثل خطبة أبي طالب التي لحظناها :

(الحمد لله الذي جعلنا من زرع إبراهيم ومن ذريّة إسماعيل . . . ثم أنّ محمد بن عبد الله . . .) الخ .

وقد تأخذ الخطبة سمة الفخر بالنسب العبادي والقَبَلِيّ ، مثل الخطبة المذكورة ذاتها . ومثل خطبة هاشم في منافرة قريش وخزاعة :

(أيها الناس ، نحن آل إبراهيم من ذرية إسماعيل . . . وأرباب مكة وسكان الحرم لنا ذروة الحسب ومعدن المجد : ولكلّ في كلّ حلف يجب عليه نصرته . . .) (٣٦) .

* * *

وهذا النمط من الاستهلال قد يتخذ مجرد تقليد في لا يشترط فيه (حسن التخلّص) وقد يتم ذلك مثل خطبة هاشم التي وقفنا عندها في صفحات سابقة حيث بدأها بالفخر على هذا النحو :

(يا معشر قريش : أنتم سادة العرب ، أحسنها وجوهاً . . . أنتم جيران بيت الله ، أكرمكم بولايته وخصكم بجواره دون بني إسماعيل . . فأكرموا ضيفه وزوّار بيته) . . الخ حيث انتقل من الاستهلال بالفخر إلى المطالبة بإكرام زوّار بيت الله وهو ما يجسّد (حسن التخلّص) بالنحو المذكور . . .

ويلاحظ أنّ الاستهلال بالظواهر الكونية ، يأخذ تقليداً فنياً في خطب الجاهليين أيضاً . وهذا مثل خطبة أحدهم في منافرة بين هاشم وأمية :

(والقمر الباهر والكوكب الزاهر ، والغمام الماطر . . لقد سبق هاشم أمية إلى المفاخر) (٣٧) .

وقد يتمّ القسم بالظواهر الكونية من خلال الوسط وليس من خلال البداية . وهذا مثل خطبة ابن ساعدة :

(أيها الناس ، اسمعوا وعوا ، من عاش مات . . . ليل داج) .

ومثلها خطبة كعب بن لؤي (اسمعوا وعوا وتعلّموا تعلّموا ، وتفهموا تفهموا ،

(٣٦) جبهة الخطب : ص ٨٧ .

(٣٧) نفسه : ص ٧٥ .

ليل (ساج) . . . والجبال أوتاد ، والأولون كالآخرين ، كل ذلك إلى بلاء ، فصلوا أرحامكم . . زينوا حرمكم وعظموه ، وتمسكوا به ولا تفارقوه ، فسيأتي له نبأ عظيم وسيخرج منه نبي كريم) .

* * *

شكليا

لحظنا أن العصر الجاهلي خُبر أشكالا فنية متنوعة ، كما لحظنا مدى شيوع هذه الأشكال أو ضمورها ، وصلة ذلك بالحياة العقلية والاجتماعية التي يحياها العصر . ونحن إذا استثنينا الشعر في المقام الأول ، والخطبة في المقام الثاني ، والكهانة في المقام الثالث (من حيث الكم) وجدنا أن الأشكال الأدبية الأخرى من : رسالة أو مكاتبة أو وصية أو مناظرة أو مثل الخ ، لا تقترن بنشاط ملحوظ إلا في سياقات نادرة .

وبمقدورنا أن نعرض سريعا للخصائص (الشكلية) لهذه الأنواع التي مر ذكرها ونقف أولاً عند :

* * *

١ - الشعر

يعتمد الشعر الذي أُلِفَ هذا العصر : الشكل العمودي الذي امتد تأثيره إلى سائر عصور الأدب (بما في ذلك ، العصر الحديث) وهو شكل يتوكل على وحدة البيت والوزن والقافية . . . وقد تنسب بعض النماذج إلى ما يطلق عليه مصطلح (الشعر المرسل) فيما لا يلتزم بوحدة القافية ، إلا أن نماذج هذا الشعر ضئيلة جداً حيث لم تترك أية فاعلية في هذا العصر الذي نؤرخ له وسائر عصور الأدب الموروث .

ويلاحظ بروز ما يسمى بـ (الرجز) وغيره من الأشكال التي تلتزم بوزن خاص ، أو تلتزم بوحدة الشطر وليس وحدة البيت ، حيث تُجسّد هذه الأشكال المظهر (الشعبي) للأدب في مختلف مناسباته التي تتصل برحلاته (المقترنة بحداء الإبل مثلاً) وبأهازيج المرتبطة بقضايا الزواج أو الإنتصارات أو الأفراح ونحو ذلك مما لا قيمة فنية له بقدر ما هو تعبير عادي يُعنى في الغالب بما هو لهوي من السلوك ، في ما لا نجد فائدة في تسجيله .

٢ - الخطبة

الملاحظ أن الخطبة في هذا العصر لم تأخذ شكلاً ثابتاً بقدر ما تتوزع في أشكال أدبية ، يرتبط بعضها بالكهانة ، والآخر بالمناظرة ، والبعض الثالث بالمقابلة ، والبعض الرابع بالمنافرة ونحو ذلك . . . كما أنها تصبّ في موضوعات مختلفة مثل : الحث على المقاتلة أو الإصلاح أو الموقف العبادي (في سياقات خاصة) أو خطبة زواج الخ إلّا أنها جميعاً تخضع لسمات فنية تكاد تتماثل فيما بينها ، حتى ليصعب التمييز بين خطبة وأخرى إلّا نادراً .

ويمكن القول بأنّ (الحُطْب) تُجَمِّد (كلمة) مرتجلة يلقيها أحد الأشخاص المتميّزين بالتمكّن اللغوي : من حيث انتقاء العبارة ، وإحكام صياغتها ، وتوشيحها بالعنصر الإيقاعي ، وربما بالعنصر الصوري أيضاً . ولكن الغالب في هذه الخطب - إلّا ما ندر مما سنوضحه في حينه - هو (السجع) الذي نتحسّسه وكأنّه (متكلف) إلى درجة التخمّة . . . لكن - فيما يبدو - أنّ الخطبة أو الكلمة كانت مقابل القصيدة (من حيث اعتماد الأخيرة على الوزن والقافية)

ومن حيث اعتماد الخطبة على (السجع) و (التوازن) بين الجمل ، فالعبارات المتوازنة في الخطبة تكاد تقابل الوزن في الشعر ، والفواصل المسجوعة في الخطبة تقابل القوافي في الشعر . . . لذلك فإنّ ما نلاحظه من التكلف يحتمل أن يُجسّد ظاهرة مألوفة عصرئذٍ أي تُجسّد تقليداً أو معياراً بلاغياً . . . ولا نستبعد أن يكون القرآن الكريم وهو يستهدف لفت نظر الآخرين إلى إعجازه - قد راعى الأساليب الإيقاعية التي عُنى بها العصر آنذاك حيث جاء نظام الآيات حافلاً بسمات إيقاعية مُدهشة ، وفي مقدمتها : العناية بخواتيم الآيات وتوازنها وإخضاعها للتجانس الإيقاعي ، . . . وهذا يعني أنّ النثر عصرئذٍ كان موازناً للشعر (بالنسبة لاحتفائه الملحوظ بعناصر السجع والتوازن) ، وإلّا لما أمكن أن نفسّر مدنى حرص كل من الخطيب الاجتماعي أو الديني أو المناظر أو المكاتب أو الخطاطب أو الموصي أو الكاهن أو الحكيم أو المفاهر . لا يمكن أن نفسّر حرص أولئك جميعاً على جعل كلامهم مسجوعاً ومتوازناً إلّا من حيث كون ذلك سمة فنية للعصر لا يمكن عدّها غطاءً من التكلف - كما قلنا - ، ما دام القرآن الكريم ذاته قد

عَنِ العنصر الإيقاعي كل العناية وجعله واحداً من سماته الإعجازية ، في غمرة تحديده للعصر المشار إليه وسائر عصور التاريخ بطبيعة الحال .

وأيّاً كان فإنّ ما نستهدف عرضه في هذا الحقل هو : تحديد الشكل الأدبي للخطبة التي يظل عنصر (السجع والتوازن) فيها أبرز مقوماته ولكنها مقومات لا تختص بها الخطبة - كما قلنا - بل تنسحب على مطلق الأشكال الأدبية الأخرى ، . . . ومن ثمّ ، فإنّ ما ينبغي الوقوف عنده هو : تحديد المجالات التي كانت الخطبة تتحرك من خلالها عصرئذٍ ، وهي مجالات يمكن تحديدها في :

١ - الخطبة العبادية

وهي الخطبة التي تتناول ظاهرة عبادية تتصل بتوحيد الله تعالى ، وصفاته أو بإبداعه الكوني (مثل خطبة قس بن ساعدة) فيها وقفنا عندها ، . . . أو تتصل بتعظيم الكعبة مثلاً مثل خطبة هاشم التي وقفنا عندها أيضاً . . .

٢ - الخطبة القضائية أو خطبة المنافرة

وهي الخطبة التي تتناول فصل الخصومة بين أطراف تتنافر وتحاكم إلى شخصية معروفة ، . . . وهذه من نحو خطبة هاشم بين طرفين تنافرا إليه :

(أيها الناس : نحن آل إبراهيم وذرية إسماعيل . . . وأرباب مكة وسكان الحرم ، لنا ذروة الحسب ، ومعدن المجد ، ولكلّ في كلٍّ حلفٌ يجب عليه نصرته وإجابة دعوته إلّا ما دعا إلى عقوق عشيرة وقطع رحم . . . أنتم كغصني شجرة أيهما كُسر أو حُشّ صاحبه ، والسيّف لا يُصان إلّا بغمده ورامي العشيرة يصيبه سهمه ومن أمحكه اللّجّاج أخرجه إلى البغي . الخ) .

فالملاحظ هنا ، أنّ الخطبة ركّزت على ظاهرة الخصومة وما تستتبعه من البغي ، كما طرحت خلال ذلك مسائل تتصل بالتحالف الإيجابي الذي لا يستتبع عقوقاً أو قطع رحم الخ ، ثم طرحت مفهومات أخلاقية تتصل بالصبر والجلود والإنصاف والمحاماة الخ . . .

أما البُعد الفني في الخطبة ، فإنَّ ما يلفت النظر فيها هو خلُوها عن عنصر (السجع) فيما قلنا أن بعض التناجج الجاهلي ينسلخ من هذه الظاهرة فيعتمد (الترسل الفني) بدلاً من السجع . وقد سبق أن لحظنا في خطبته التي كان يلقيها في موسم الحج : خلُوها عن عنصر السجع ، كما نلاحظ نفس الطابع في خطبته التي نحن في صدد الحديث عنها ، إلاَّ أنها وُشِّحت - بدلاً من ذلك - بألفاظ متقاة محكمة مشرقة ، كما وُشِّحت ببعض الصور الفنية مثل الصورة (التشبيهية) (أنتم كفُضِّني شجرة ، أيهما كُسر أوحش صاحبه) ومثل الصور الاستدلالية (أو الصور البديلة أو الحكيمية) مثل (والسيف لا يُصان إلاَّ بغمده) ، و (رامي العشيرة يصيبه سهمه) و (من أعكَّه اللُّجَّاج أخرجه إلى البغي)

٣ - الخطبة الإصلاحية

وهي الخطبة التي تنزع إلى الإصلاح بنحو عام ، سواء أكان ذلك في نطاق المناظرة التي لحظناها حيث طلب الطرفان أن يحكم بينهما ، أو كان في نطاق التطوُّع بعملية الإصلاح من نحو ما لحظناه في الحقل الفكري الذي استشهدنا من خلاله ببعض النماذج من الأدب الذي نزع إلى المسألة . . .

٤ - خطبة المناسبات

وهي الخطبة أو الكلمة التي تفرضها مناسبات عامة أو خاصة تتصل بحادثة زواج أو موت أو معركة الخ . . . فيما مرَّ علينا بعض منه مثل خطبة أبي طالب في تزويجه لمحمد (ص) ، ومثل الخطبة التالية التي يرثي بها أحدهم ولداً لإحدى الشخصيات : (إنَّ الدنيا تُجود لتسلِّب وتُعطي لتأخذ ، وتجمع لتشتت ، وتحلي لتمر ، وتزرع الأحران في القلوب ، بما يفجأ به من استرداد الموهوب ، وكل مصيبة تحطأتك جلل ، ما لم تدنِ أجل ، وتقطع الأمل ، وإنَّ حادثاً ألم بك فاستبد بأقلِّك واصفح عن أكثرك ، لمن أجل النعم عليك ، وقد تنامت إليك أنباء من رُزِيء فصبر ، وأصيب فاغتر . . .) (٣٨) .

واضح ، أن هذا النمط من الخطب يحفل بعناصر فنية وفكرية ذات طابع إيجابي . . . فمن حيث الفكر اعتمدت الخطبة على البعد العاطفي الناضج ، وحفلت بعظات تمس الواقع دون أن تُوشَّح بعنصر المبالغة مثل : عرضها لحقيقة الحياة ، وما تُحفل به من شدائد ، ومثل مطالبتها بالصبر والإلتعاض بتجارب الآخرين . ومن حيث الفن اعتمدت الخطبة أسلوب (التقابل الصوري) من نحو (تجود ، تسلب) (تعطي ، تأخذ) (تجمع ، تشتت) (تحلي ، تمر) حيث جاء (التقابل) منسجماً مع طبيعة المناسبة التي هي حادثة موت مقابل الحياة ، . . . كما أنها اعتمدت التوازن والسجع غير المقتربين بكثافة ملحوظة ، نظراً لأن الموقف لا يسمح بالتزيق اللفظي ونحوه .



المناظرة والمقابلة

هي نمط من المجالس التي تجمع شخصين فصاعداً ، تطرح فيها خلال ذلك قضية فكرية أو اجتماعية يُثار حولها التساؤل والمناقشة والمحاكمة الخ .

طبيعياً ، لا نتوقع في أمثلة هذه المجالس طرح قضايا عبادية تتفق وطبيعة الإنسان ، التي أوكلت السماء إليه ممارسة المهمة العبادية ، بقدر ما نتوقع أن تدور هذه المناقشات حول قضايا اجتماعية أو إنسانية عامة . ولا شك أن بعض هذه المناظرات تظل منتسبة إلى قيم سلبية لن نعرض لها ، لكن في الآن ذاته هناك أكثر من مناظرة ذات طابع إيجابي ، : وهذا من نحو ما ورد من أن إحدى الشخصيات التي أشرفت على نهاية العمر فأحضرت بعض ولدها لتختبرهم ، فطرحَت السؤال التالي (أخبرني عن أحب الرجال إليك ، فقال الأكبر : السيد الجواد ، القليل الأنداد ، الماجد الأجداد ، الراسي الأوتاد ، الرفيع العباد ، الكثير الحساد ، الباسل الذواد ، الصادر الوراد) ووجه السؤال نفسه إلى الولد الأصغر فأجاب : (السيد الكريم ، المانع للحريم ، الفضل الحليم . . . الذي إن هم فعل ، وإن سُئل بذل) (٣٩) .

إن أجوبة كل منها مقاربة للآخر ، مع تفاوت في عرض السمات المطلوبة ، إلا أنها جميعاً تصبّ في قيم معروفة مثل الشجاعة والكرم . . . الخ ، وقد يبدو اختلاف في وجهات النظر أيضاً ، . . . وهذا ما نلاحظه عبر السؤال الآخر الذي وُجّه إلى الأولاد ، وكان يحوم حول المرأة ، فقال للأكبر وأيّها أحبّ أو أبغض ، فقال الأكبر عن السمة الأولى : (الفتاة الكذوب ، الظاهرة العيوب ، الطوافة الهبوب ، العابسة القطوب ، السبابة الوثوب ، التي إن إئتمنها زوجها خائنه ، وإن لان لها أهانته ، وإن أرضاها أغضبته ، وإن أطاعها عصته) . . . لا شك أن هذه التفاتة إلى سمات المرأة السلبية ، تعزّز وجهة النظر الإسلامية التي تطالب بأن لا يُسلّم الرجل قياده إلى المرأة ، فتجنح إلى أمثلة هذا السلوك . . . أمّا الآخر فقد أجاب بأنّ هناك نماذج أشدّ سلبية من سابقتها ، قائلاً : (السليطة اللسان ، المؤذية للجيران الناطقة بالبهتان ، التي وجهها عابس ، وزوجها من خيرها آيس) هذه الإجابة تركز على لسان المرأة فحسب ، وتشارك الإجابة الأولى في سائر الصفات .

لا شك أن الافتعال والتكلف - والحذلق أيضاً - قد تبدوا في أمثلة هذه الأجوبة ، إلا أنها بعامة تفصح عن غمط الحياة العقلية في العصر الذي نؤرخ له .

وأما فنياً : فإنّ السجع والتوازن (وهما كما سبقت الإشارة سمة العصر آنذاك) يطبعان مثل هذه المناظرات : مع ملاحظة التكلف في السجع حيث تترادف الدلالات بنحو يتنافى مع مفهومهم عن البلاغة التي تعني الإيجاز كما هو واضح .

وأما (المقابلة) فتشبه المناظرات التي تقدم الحديث عنها ولكنها تختلف عنها في كون المقابلة تتم بين شخصين أحدهما يسأل والآخر يجيبه وهي أيضاً تحوم على نفس المفهومات الاجتماعية التي تتصل بسمات الرجال أو النساء أو المال أو الخيل الخ . . . وهذا مثل سؤال أحدهم لابنته : (أي النساء خير ؟ فقالت : التي في بطنها غلام ، تحمل على وركها غلام ، يمشي وراءها غلام) . . . لا شك أن هذه الإجابة تأتلف مع التصور الإسلامي للمرأة (الولود) .

الوصايا

الوصايا نوع من المواعظ ينثرها الشخص ، عند إمارات الموت ، وهي تضم حصيلة تجارب الشخص . . .

طبيعياً ، أن بعض الوصايا تنطلق من مفهومات جاهلية تحت على الحرب والثار ونحو ذلك ، إلا أن بعضها الآخر يلعب فيما يبدو كبر السن فيها دوراً متمسماً بشيء من النضج ، كما أن اقتراب الموت يهذب شيئاً من جموح الإنسان ، حيث نجد لغة المعايير الإنسانية أقرب في هذه الوصايا من لغة المنازعة التي تطبع نتاج الجاهليين

وإليك طائفة من الوصايا ، . . . قال أحدهم في وصية وقفنا على بعض منها :
(. . .) فاحفظوا عني ما أوصيكم به : إني والله ما عيرت رجلاً قط إلا عيرت في مثله إن حقاً فحقاً وإن باطلاً فباطلاً ، ومن سب سب فكفوا عن الشتم فإنه أسلم لأعراضكم وصلوا أرحامكم تعمّر داركم وأكرموا جاركم يحسن ثأؤكم (٤٠) .

ومن وصية أخرى وصي بها ولده : (ألن جانبك لقومك مجبوك ، وتواضع لهم يرفعوك . . . وأكرم صغارهم كما تكرم كبارهم ، يكرمك كبارهم ويكبر على مودتك صغارهم . . .) .

وبلاحظ أن كل موصل يشير إلى أنه قد خبر التجارب ، ويؤكد على الالتزام بوصاياه من نحو (يا بني : قد كبرت سني ، وبلغت حرساً من دهري ، فأحكمتني التجارب ، والأمور تجربة واختباراً ، فاحفظوا عني ما أقول وعوه : إياكم والخور عند المصائب والتواكل عند النوائب ، فإن ذلك داعية وشاة للعدو ، وسوء ظن بالرب) (٤١) . . .

فنياً : تقل العناية بالزخرف الإيقاعي في أمثلة هذا الشكل الأدبي ، نظراً لاقتران نهاية الحياة من جانب ، وجذبة المواعظ التي يطلقها الموصي من جانب آخر ، لكنها بعامية ، تظل نصوصاً تُعنى بانتقاء العبارة وإيقاعها وتوازنها كما هو ملحوظ .

(٤٠) نفسه : ص ١٢١ .

(٤١) نفسه : ص ١٢٠ .

المواعظ والأمثال

لا تختلف المواعظ والأمثال عن محتوى الوصايا التي وقفنا عندها إلا من حيث عنايتها بتنميق العبارة وصلقلها : ما دام المثل أو الموعظة تأخذُ بعداً اجتماعياً تردده الألسن على نحو ما تردد النصوص الشعرية : مع افتراقها عن الشعر من أنها ذات طابع إيجابي في الغالب لأنها حصيلة تجارب الإنسان ، وكونها تصدر عنه في لحظات سيطرته على نفسه وخلال تأملاته التي تقترن مع سمة النضج . . .

وفي نطاق الموعظة عرف (أكثم بن صيفي) بكونه رائداً كبيراً في هذا الحقل ، إلا أنها يُشككُ بها - بل إننا نُشككُ - بل نجزم في ذلك - بأن كثيراً من مواعظه التي تنسب إليه لا تأتلف مع الحياة العقلية للجاهليين : بخاصة أن البعض منها يردُّ في نصوص القرآن الكريم ، وبعضها في كلمات النبي (ص) ، والغالب منها يردُّ في كلمات الإمام علي (ع) بخاصة ، حيث أنه عرف (ع) بتفرده في هذا المجال في البيئة الإسلامية ، فكيف بالبيئة الجاهلية التي يصعب صدور المواعظ الضخمة فيها وصياغتها بمثل هذه اللغة الفنية .

طبيعياً ، لا يُعقل أن القرآن الكريم والنبي (ص) وعلي (ع) جميعاً يتمثلون بكلمات الشخص المشار إليه ، بل العكس هو الأمر الطبيعي جداً .

على أية حال يمكننا أن نقدم بعض النماذج المنسوبة إليه ، مثل : « الصبر على جزع الحلم أعذب من جني ثمر الندامة » ، « كَلِمُ اللِّسَانِ أَنْكَبُ مِنْ كَلِمِ السِّنَانِ » ، « أدوا الداء الخلق الذني واللِّسان البذي » ، « السؤال وإن قل أكثر من النوال وإن جل » ، « عبد غيرك حرٌّ مثلك » (٤٢) .



الكهانة

الكهانة غطت أدبي عُرِف في العصر الجاهلي بنحو ملحوظ ، وترك تأثيره في مجتمع الجاهليين بحيث أشار القرآن الكريم إليه ، في غمرة رده على المشركين الذين اتهموا

محمدًا (ص) بأنه شاعر وكاهن الخ ، وهذا يعني أنّ الكهانة لها فاعليتها في هذا العصر كما قلنا .

والكهانة هي التنبؤ بالأحداث من خلال وسائل غيبية لا يعيننا تحدّث عنها بقدر ما يعيننا كونها تركت تأثيرها في حياة الجاهليين ، حيث إنّها تحوم على التنبؤ بالمعارك ، والأنساب ، والأحلام ، والأموال ، والمنافرات ، بما في ذلك التنبؤات المعروفة عن ظهور نبي الإسلام .

وتتميز الكهانة باعتمادها على ظاهرة (القَسَم) غالباً : بصفته تقليداً فنياً ، كما أنّها من حيث أدوات الفن تتميز بظاهرة (السجع) والتوازن ووحدة الفواصل في الغالب ، حتى أنّ (السجع) يكاد يرتبط بها ويلازمها بنحو ملازمة القافية للشعر ولذلك اشتهر الاستشهاد بسجع الكهان بصفته سمة لا تنفصل عن نتاجهم .

وإليك نماذج منها :

(. . . إلى صلاة وصيام ، وصلة أرحام ، وكسر أصنام ، وتعطيل أزلام ، واجتناب آثام) (٤٣) .

(والأرض والساء ، والعقاب والصعقاء ، واقعة يبقعاء . . .) (٤٤) .

(يوم . . . يدعى فيها من الساء بدعوات ، يصنع منها الأحياء والأموات ، ويجمع فيه بين الناس والميقات) (٤٥) .

(والشفق والغسق ، والفلق إذا انشق ، إنّما أنبأتك به الحق) (٤٦) .

(أجده لبّارٍ مبرورٍ ، ورائدٍ بالقهور ، ووصف في الزبور . . .) (٤٧) .

(٤٣) نفسه : ص ١١٧ .

(٤٤) نفسه : ص ١٠٠ .

(٤٥) نفسه : ص ٩٤ .

(٤٦) نفسه : ص ٩٣ .

(٤٧) نفسه : ص ٩٠ ، ٩١ .

ولا يعيننا أن تصحّ أمثلة هذه النصوص بقدر ما يعيننا إنتسابها إلى الشكل (الكهانة) ، وآسامها بطواع (السجع) ووحدة (الفواصل) ونحو ذلك .

* * *

وبعامة : يظل أدب ما قبل الإسلام أدباً منحرفاً بصفته انعكاساً لبيئة اجتماعية منحرفة بلغت من الانحراف درجة كبيرة بحيث استتلت مجيء الإسلام الذي نقل مجتمع العرب وغيرهم من الظلمات إلى النور . إلا أنّ هذا الأدب لم يُعَدِّم نماذج إيجابية وَجَد طريقه إلى بعض الشخصيات التي أدركت بفطرتها مبادئ الخير في مستواها الفلسفي (مبادئ التوحيد) والأخلاقي (السلوك الإنساني في العام) . . .

وفي مجال الفن : بلغ هذا الأدب مرحلة ناضجة من حيث مستوياته اللفظية (من إحكام للعبارة وانتقاء لها) . يلي ذلك : المستوى الإيقاعي الذي أحكم بدوره ، إلا أنّه كان أقلّ حظاً من المستويات اللفظية : بسبب بعض عيوبه في مجالات الوزن أو القافية أو السجع ونحوها . . . يلي ذلك : المستوى البنائي الذي يُكاد ينعدم في نتاج هذا العصر ، بسبب تطلّب ذلك وعياً ثقافياً لا يتناسب مع طبيعة العصر الجاهلي .

* * *

وإذا تركنا هذا العصر وأنجّهنا إلى العصر الذي يليه (وهو العصر الإسلامي) لحظنا أنّ التغير الاجتماعي الجذري الذي طرأ على العصر ، سوف ينسحب - دون أدنى شك - على تغير الخارطة الأدبية أيضاً : وإن كان ذلك وَفَقَ نِسْبَ متفاوتة من حيث الفارق بين التغير الفكري والفني من جانب ، والفارق بين أدب تشريعي يشهده هذا العصر (مثل القرآن والسنة) وبين أدب عادي ، على نحو ما نبدأ بعرضه في الحقول اللاحقة من هذا الكتاب ، حيث نقف أولاً عند :

* * *

الباب الأول

« الأدب في عصر التشريع الإسلامي »

الفصل الأول

« الأدب في عصر النبي (ص) »

مع مجيء الإسلام ، يطلّ عهد جديد على المجتمع البشري فيُحدث تغييراً جذرياً في السلوك . . . وإذا كان مجتمع ما قبل الإسلام - كما أشرنا - يُخبر شيئاً من (الحنيفية) وشيئاً من الرسالتين السابقتين (اليهودية والمسيحية) فيما دخلهما التحريف ، إلّا أنّ ذلك ، كان من الضلالة بمكان بحيث فقدت فاعليتها في خضمّ الاتجاهات الملحدة والمشرّكة ، والمشكّكة واللامتعية ، بل يمكن القول بأنّ الاتجاه العام لثقافة العصر هو : الثقافة القبلية المنعزلة عن مبادئ السماء إلّا في النطاق الذي تحدّثنا عنه سابقاً . . . لذلك ، عندما أطلّ الإسلام : طرح أولاً تغييراً جذرياً في القيم من حيث النّبذ للثقافة القبلية والوثنية ، وطرح ثانياً : المفهوم العبادي للحياة ، أي المفهوم الذاهب إلى أنّ خلق الإنسان أساساً هو من أجل التعامل مع الله تعالى فحسب ، وأنّ الحياة مجرد « اختبار » لهذا التعامل ، يتسلّم الإنسان بعده (وثيقة) نجاحه أو سقوطه في اليوم الآخر . . .

إنّ طرح مثل هذا المفهوم عن الحياة الدنيا يطلّ مضاداً كلّ التضاد لمفومات الغالبية من تحصر اهتمامها في إشباع حاجاتها الفردية والاجتماعية ، مما تقتادها إلى أن تتصادم مع الرسالة الجديدة التي تلغي كلّ مقوّمات الجاهلية : على المستوى الفكري والنفسي والاجتماعي ، منعكسة - بطبيعة الحال - على حقل الأدب الذي نؤرّخ له في هذه المرحلة الانتقالية ، . . . وهي مرحلة لا بدّ أن تشهد ردود فعل سلبية من جانب ، وأن تشهد - بالمقابل - استجابة خيرة : وإن كانت بطيئة متدرّجة من جانب آخر .

لقد بدأ الإسلام غريباً، مستخفياً ثلاث سنين، . . . وكان علي بن أبي طالب (ع)، وخديجة، ومولى النبي (ص)، وجعفر، وأبو طالب: يستجيئون للرسالة الجديدة . . . ثم جاءت مرحلة الإعلان الرسمي عنها، فوقفت قريش معاندة محاربة لهذه الرسالة . . . إلا أن الأسوياء بدأوا يدخلون فرادى في هذا الدين (بخاصة: الموالى)، فصعدت قريش من محاربتها للرسالة . . . وكان أبو طالب - وهو شخصية متميزة اجتماعياً - قد اضطلع بمساعدة محمد (ص) والدفاع عنه في مثل هذه الظروف المُوغلة في الشدة فيما كانت الرسالة تتحرك في مكة، حيث كانت قريش تمارس ألواناً من الإرهاب والأذى بالنسبة إلى محمد (ص)، وألواناً من التعذيب الجسدي بالنسبة لأتباع الرسالة الجديدة . . . ثم أُذِنَ للذين يقاتلون بالذهاب إلى المدينة بعد أن مهدَّ «الأنصار» - الذين التقوا محمداً (ص) في مواسم الحج - لهذا الانتقال . وتبدأ خلال هذا: مؤامرة المشركين بمحاولة اغتيال محمد (ص)، ويبيت علي (ع) في فراشه، وينتقل (ص) إلى المدينة سرّياً، ويلتحق باقي الأصحاب . . . ثم تبدأ مرحلة جديدة من تحرك الرسالة في «المدينة» بأوسع مستوياته، بحيث تستتلي حدوث المعارك بين الإسلاميين وبين المشركين - يسانداهم اليهود والمنافقون وسواهم . . . وتحدث أول معركة (وهي بدر) فينهزم العدو شرّ هزيمة (حيث ترك هذه الهزيمة آثارها على المشركين، منعكسة في سلوكهم العدواني فيما بعد: بخاصة على آل النبي (ص) حيث كان الإمام علي (ع) بطل المعركة الذي قتل فتيانهم) . . . وتستمرُّ المعارك، وعلي (ع) يتولّى قيادة معظمها . . . ثم تتوجُّ المعارك فتح مكة في نهاية المطاف، ويبدأ الناس بالدخول في دين الله تعالى أفواجا . . .

خلال ذلك، تستكمل الرسالة: طرح مبادئها التي أعلنت في مكة، واستكملت في المدينة، متمثلة في نموذجين من التعبير اللغوي عنها، هما: القرآن الكريم والسُّنة النبوية . . .

هذه الأحداث تعكس تأثيرها على ميدان الأدب دون أدنى شك، فيتشرب الأسوياء مبادئ الإسلام ويبدأون بمناصرة الرسالة شعراً ونثراً، وفي مقدّمهم: أبو طالب الذي حمل لواء الشعر في مكة، ثم سائر الشعراء والخطباء في المرحلة التالية (في

المدينة) ، مسجلين إيمانهم بالرسالة ، راصدين معاركها ، مدافعين عنها : قُبالة
المشركين وسائر أعداء الرسالة .



فتياً : ينبغي القول بأنّ القرآن الكريم والسُّنة النبوية ، جَسُداً نصوصاً أدبية
(شرعية) يتَّسِم الأول منهما بكونه (فتاً مُعْجِزاً) ، والآخر بكونه (فتاً بشرياً) أَهْمُهُ
الله تعالى محمداً (ص) ، حيث اضطلع (ص) بتوصيل مبادئ القرآن الكريم . . .
لذلك ، لا بدّ أن نتحدث أولاً عن فنّ القرآن الكريم وأدب السُّنة النبوية اللذين
شهدتهما المرحلة الجديدة التي نؤرِّخ لها ، . . . وندرج ذلك تحت عنوان :

« الأدب التشريعي »

عندما ندرج القرآن الكريم والسنة النبوية ضمن الأدب أو الفن ، فلأن مفهوم الأدب أو الفن هو : التعبير الجميل عن الحقائق بغض النظر عن الشكل الخارجي لهذا التعبير ، وبغض النظر عن حجم العناصر الجمالية فيه ، فالجمال يتأتى من عنصر (إيقاعي) و (صوري) و (بنائي) و (لفظي) الخ ، حيث يتفاوت تركيز هذه العناصر من شكل لآخر أو نص لآخر . وما دام توفر أحد العناصر أو بعضها أو جميعها متحققاً في النص ، فحينئذٍ يكتسب صفة الفن : حتى لو كانت نسبة الاستخدام ضئيلة ، وحتى لو كانت الحقائق المستهدفة توصيلها : حقائق علمية تستند إلى لغة الأرقام والمنطق إلّا أنها وشحت بشيء من عناصر الفن .

وإذا كان « الإيقاع والصورة » يشكّلان أبرز عناصر الفن - حسب المعايير الموروثة والحديثة ، فإنّ عنصرَي « البناء واللفظ » ينبغي ألاّ تقلّ من بروزهما وأهميتهما لمجرد أنّ معاييرنا التي تعارفنا عليها أدبياً تُقرّر ذلك ، بل أنّ البناء واللفظ (أي طريقة العرض : متمثلة في انتخاب العبارة المحكمة ، وإخضاع الفكرة لتخطيط هندسي) تعدّ أشدّ أهمية من « الإيقاع والصورة » لأنّها أشدّ عمقاً ودقة في توصيل الحقائق ، وفي إشباع الحسّ الجمالي عند الإنسان : حيث إنّ لطريقة العرض نصيباً كبيراً من عنصر التذوّق الجميل ، بل أنّ لطرافة الأفكار نصيباً من الجمال أيضاً (أي : أنّ النصّ الذي ينطوي على فكرة ذات طرافة : يُعدّ موسوماً بالجمال أيضاً) وهذا يعني أنّ ما تعارفنا عليه من المعايير الجمالية ليست صائبة كلّ الصواب بل تحمل جانباً من الصواب فحسب : نظراً

للملاحظة أولاً نصوص التشريع الإسلامي : حيث إنَّ تصريح القرآن الكريم بأنَّه لغة فنية معجزة ، وتصريح النبي (ص) بأنَّه أفصحُ العرب وأبلغهم : يدلُّنا على أنَّ الفن لا ينحصر في قِيَمِهِ الإيقاعية والصورية بدليل أنَّ القرآن والسُّنة لا يعتمدان ذينك العنصرين دائماً ، بل يسلكان منحىً غير ذلك أيضاً وهو - كما أشرنا - متمثل في : انتخاب العبارة - مفردة ومركبة - وفي إخضاعها لتخطيط هندسي يبدأ من نقطة وينتهي إلى أخرى « ويتفرع » منها « ليوازن » بها نقطة أخرى ، وهكذا ...

لذلك حينما نحاول أن نؤرِّخ لأدب التشريع الإسلامي - وحتى الأدب العادي - سوف لن نلتزم بمعايير الأرض (أي البشر الذي لا يستمدُّ معاييرهِ من السماء) بل نضيف إليها معايير « السماء » أيضاً ، بصفتها هي القاعدة التي تحسم كل شيء .

وفي ضوء هذه الحقائق يمكن أن ندرك السرَّ الكامن وراء النصوص التشريعية التي تتفاوت نسبها من عناصر (الإيقاع والصورة) في حين تحتفظ دائماً بالعنصرين : اللفظي والبنائي ، ...

فالملاحظ أنَّ بعض النصوص القرآنية والنبوية (ومثلها : النصوص الواردة عن أهل البيت عليهم السلام كما سنلاحظ) تحشد النص حيناً بِصُور مكثِّفة (تشبيه ، استعارة ، رمز .. الخ) . أو بإيقاعات خارجية مكثِّفة (سجع ، تجانس ، توازن الخ) ، وحيناً آخر تقلِّل من هذين العنصرين ، وحيناً ثالثاً تستخدمهما بنسبة ضئيلة جداً ، وحيناً رابعاً تكاد تستغني عنهما ..

والسرُّ في ذلك - مضافاً إلى ما قلناه من أنَّ القيم اللفظية والبنائية هي التي تلعب الدور الكبير في إضفاء عنصر الجمال على النصّ - إنَّ هناك عناصر تُعوِّض عن الصورة والإيقاع في شكلَيْهِما الصارخين بصياغة صور وإيقاعات من غط آخر مثل : التعويض عن الإيقاع الخارجي (وزن ، قافية ، سجع ، تجانس لفظي) بإيقاع داخلي مثل تجانس صort الكلمة مع الدلالة ، والتعويض عن الصورة المركِّبة (رمز ، استعارة ، تشبيه ، تمثيل ، ...) بصور مباشرة حيَّة تلتقط من البيئة الخارجية التي يحياها الإنسان كما سنوضح ذلك لاحقاً ... والأهم من ذلك كلِّه ينبغي أن نضع في الإعتبار أنَّ اصطِناع الفارق بين لغة الفن وبين اللغة العلمية أو العادية أو المباشرة ينبغي ألاَّ يصرفنا عن إدراك

الحقيقة التي تذهب إلى أن المهم هو : توصيل الحقائق بلغة ملائمة بحيث أن السياق هو الذي يحدّد ما إذا كان الأفضل مثلاً أن يصاغ النصّ وفق نسبة كبيرة أو ضئيلة من عناصر « الإيقاع والصورة » ، وغيرهما من عناصر الجمال ، بل أن السياق يحدّد أيضاً ما إذا كان الأفضل أن نعتمد لغة الفن أم لغة العلم في توصيل هذه الحقيقة أو تلك ، وهو أمر يفسّر لنا كيف أن نصوص التشريع الإسلامي تعتمد - تارة في طرح مفهوم كالجهاد مثلاً - لغة الفن الصرف ، وأخرى لغة العلم الصرف ، وثالثة اللغة المزوجة بينهما . . .

والآن في ضوء ما تقدّم ، نتّجه إلى عرض سريع لكل من الفن القرآني والنبوي ، بادئين أولاً بـ :

« أدب القرآن الكريم »

جاء القرآن الكريم في عصر يُعنى بالعبارة الأدبية الحافلة بعُنصرَي الإيقاع والصورة بخاصة ، وبسائر العناصر الفنية بعامة ، وتبعاً لذلك تحدّث القرآن الكريم بلغة الفن الذي خَبَره مجتمع ما قبل الإسلام : لكن ليس بالشكل المألوف بل بنحو متفرد يتناسب مع تفرّد الرسالة ذاتها ، سواء أكان ذلك من حيث الشكل العام للنص ، أو من حيث الأدوات الفنية التي اعتمدها الشكل .

فالشكل الذي انتخبه النص القرآني يتفرد بطابع خاص يُطلق عليه إسم (السورة) ، وهي تتكون من مجموعة فقرات يُطلق على كل واحد منها إسم (آية) ، كل فقرة تتكون من جملة أو أكثر حتى لتجاوز العشر ، كما أنّ كلماتها قد تتضمّن حتى لتقارب المائة كلمة ، وتقلّ حتى لتكون كلمة واحدة . . . والمهم أنّ السورة تُجسّد شكلاً فنياً خاضعاً لبناء هندسي خاص يتميز عن الفن المألوف شكلاً ولغة ، ولكنه ينطوي عليه : من حيث عناصر الفن ، فبالرغم من أنّه ليس بقصيدة ، أو خطبة ، أو رسالة أو خاطرة ، أو قصة ، أو مسرحية الخ ، إلّا أنّه ينطوي على عناصر كل منها . . .

والآن : لنقف عند عناصر السورة القرآنية الكريمة ، ونبدأ أولاً بـ :

العنصر البنائي

تتضمن السورة القرآنية الكريمة مجموعة من الموضوعات والأهداف : تُصاغ وفق هيكل خاص ترتبط أجزاؤه بعضاً مع الآخر على نحو ما يُلاحظ من الارتباط العضوي

بين أجزاء الجسم الحي . وهذه السمة البنائية تُعدُّ ذات قيمة عظمى بالنسبة إلى توصيل الأفكار التي تستهدفها السورة ، فعملية استجابتنا للأشياء تعتمد على مراعاة قوانين الإدراك العقلي والطرائق التي تساهم في تحقيق التأثير المطلوب من قراءة النص . . .

إنَّ القارئ عندما ينتهي من الإستماع أو التلاوة لسورة كاملة يحسُّ بأن السورة تَرَكَّت فيه تأثيراً خاصاً بحيث يمكنه أن يتلمس بأن شيئاً ما قد سيطر عليه دون أن يعي أسرار ذلك بطبيعة الحال . . .

وهذا الأثر الذي تتركه السورة - من حيث المجموع - عائد إلى جملة من الأسباب ، لعلَّ أبرزها يقوم على طبيعة البناء الذي سلكه النصُّ : من حيث البداية والنهاية وما تخللها من تفريع للموضوعات ، وما واكب ذلك من توازن وتقابل وتجاور وتَداع بين الأجزاء التي يرتبط كل منها بسببية محكمة . . . والمهم أنَّ هناك (وحدة عامة) تطبع السورة الكريمة بحيث تميّزها عن السورة الأخرى وتجعل لكل منها : شخصية مستقلة لها سماتها الخاصة بها . وهذه (الوحدة العامة) أو « وحدة السمات » تخضع لمستويات متنوعة من البناء ، يمكننا ملاحظتها من حيث ١ - بناء الموضوعات ، ٢ - وأشكالها ، ٣ - وأدواتها :

١ - من حيث الموضوعات والأهداف

إنَّ كل سورة تتضمن موضوعاً أو أكثر وهدفاً أو أكثر ، بحيث يمكن القول بأنَّ السورة من حيث (موضوعاتها) وصلته بـ (أهداف أو فكرة) السورة ، يتخذ واحداً من الأبنية الآتية :

وحدة الموضوع ووحدة الفكرة أو الهدف : أي : أنَّ السورة تحمل موضوعاً واحداً أو هدفاً واحداً ، وهذا من نحو سورة (الكافرين) ، حيث إنَّ موضوعها واحد هو (علاقة المؤمن بالكافر) ، وهدفها واحد هو : (لكل عبادته : لكم دينكم ولي دين) ، والذي يوحد البناء فيها هو : فكرتها الذاهبة إلى أنَّ المهم هو أن يمارس الإنسان مسؤوليته .

وحدة الموضوع وتعدد الهدف : أي : أنَّ السورة تتضمن موضوعاً واحداً ،

ولكنها ذات أهداف متعددة ، وهذا من نحو سورة (يوسف) حيث إنّ موضوعها هو حياة يوسف (ع) ، ولكن أهدافها متعددة مثل فكرة الصبر ، العفة ، الحسد ، الغيرة ، الخ . . والذي يوحد البناء فيها هو : حياة يوسف .

تعدد الموضوع ووحدة الهدف : أي : أنّ للسورة موضوعات متعددة ، ولكن هدفها واحد ، وهذا من نحو سورة (الكهف) التي تتضمن موضوعات متعددة تتصل بأهل الكهف ، وذو القرنين ، وصاحب الجنتين ، و . . الخ ، إلّا أنّها ترتبط بهدف واحد هو (زينة الحياة الدنيا) حيث طُرِحَ مفهوم الزينة في أكثر من موقع وحيث جُسِدَ أهل الكهف فكرة النبذ لزينة الحياة الدنيا ، وجُسِدَ صاحب الجنتين اللتين تفاخر بهما وأشرك بالله تعالى : تشبّه بزينة الحياة الدنيا ، وحيث جُسِدَ ذو القرنين مع أنّه يملك شرق الأرض وغربها - نبذ الزينة ، بينما جُسِدَ صاحب الجنتين وهما لا تقاسان بملك ذي القرنين : تشبّه بالزينة ، . . . وهكذا كانت الموضوعات متنوعة ولكنها تصبّ في هدف واحد . . . والذي يوحد البناء فيها هو فكرتها الذاهبة إلى نبذ زينة الحياة الدنيا .

تعدد الموضوعات وتعدد الأهداف : أي : أنّ السورة تتضمن موضوعات متعددة وأهداف متعددة ، وهذا من نحو سورة الفجر التي تتضمن موضوعات مختلفة مثل : القَسَمَ بالظواهر الكونية ، والعرض لمصائر البائدين ، وتقدير الرزق للأغنياء والفقراء ، وعدم تكريم اليتيم الخ . . . وكل واحد من هذه الموضوعات المتعددة يشمل هدفاً بحيث تعدد الأهداف التي هي : لفت النظر إلى معطيات الله الإبداعية ، واستخلاص العِظة من البائدين ، وإدراك أنّ الرزق مرتبط بمصلحة الفرد ، . . . تعدد هذه الأهداف بتعدد الموضوعات ذاتها والذي يوحد البناء فيها هو : مجموعة الأهداف التي تحوم على فكرة : أنّ يستثمر الإنسان معطيات الله تعالى عبادياً ، لا أن يطغى من خلالها : سياسياً أو عمرانياً أو اقتصادياً .

بيد أنّ (الوحدة العامة أو وحدة النص بمستوياتها الأربعة) لم تُصنع إلّا وفق سببية تربط بين كل جزء من أجزاء النص ، سواء أكان النص ذا موضوع واحد ، حيث ترتبط أجزاء الموضوع الواحد فيما بينها ، أو كان ذا موضوعات متنوعة حيث ترتبط - مضافاً إلى أجزاء الموضوع - الموضوعات بعضها مع البعض الآخر ، وسواء أكان ذا هدف واحد أو

أهداف متعددة : حيث ترتبط هذه الأهداف فيما بينها برباط التجانس أو التداعي الذي ينقل فكرة إلى أخرى بينهما سمة مشتركة . . . فسورة ﴿ أَرَأَيْتَ الَّذِي يُكَذِّبُ بِالدِّينِ فَذَلِكَ الَّذِي يَدْعُ آلَيْتِيْمَ وَلَا يَحْضُ عَلَى طَعَامِ الْمُسْكِيْنَ قَوْلٌ لِلْمُصَلِّيْنَ الَّذِيْنَ هُمْ عَنْ صَلَاتِهِمْ سَاهُوْنَ الَّذِيْنَ هُمْ يَرَاءُوْنَ وَيَمْنَعُوْنَ الْمَاعُوْنَ ﴾ : تتضمن أكثر من موضوع ، وكل موضوع يتضمن أكثر من هدف ، إلا أن موضوعاتها وأهدافها تصاغ وفق (سببية) تربط بين أجزائها المتنوعة جميعاً ، ففي الآية الأولى تشير السورة إلى المكذب بالدين ، والثانية تشير إلى واحدة من صفاته التي تستهدف إبرازها وهي نهْرُ اليتيم ، والثالثة إلى صفة أخرى لدبه هي : عدم تحريضه على مساعدة الفقير ، والرابعة تنتقل إلى موضوع آخر تستهدف إبرازه أيضاً نظراً لأهميته وهو : المصلي ، والخامسة تشير إلى واحدة من صفاته السلبية وهي : السهو عن صلاته ، والسادسة تشير إلى صفة أخرى للمصلي هي رياؤه في الصلاة ، والسابعة تشير إلى صفة أخرى هي : عدم إنفاقه في وجوه الخير ، . . . فاللاحظ أن الآيات الأولى الثلاث التي تناول موضوع المكذب بالدين قد ارتبط كل منها بالآخر بسببية واضحة هي : المكذب الذي ينهر اليتيم ولا يحض على مساعدة الفقير . كما أن الآيات الأربعة الأخيرة التي تناول موضوعاً آخر هو : بعض المصلين : قد ارتبط كل منها بالآخر بسببية واضحة أيضاً هي : سهوه عن الصلاة ، ورياءه فيها ، وعدم إنفاقه ، حيث إن عدم الإنفاق هو سمة مستقلة عن الصلاة ، ولكن النص يستهدف إبراز سمة مهمة هي : عدم الإنفاق ، فأدرجها ضمن سمات هذه الشخصية مثلما أبرز سمة نهر اليتيم وعدم مساعدة الآخرين ضمن سمات الشخصية المكذبة بالدين ، . . . والمهم أن النص طرح سمات مختلفة لدى الشخصية ، ولكنه وصل بين الشخصين برباط مشترك يحقق وحدة النص ألا وهو (البعد الاقتصادي) لدى الشخصيتين (المكذبة والساهية عن الصلاة) حيث إن كليهما تتميزان بصفة مشتركة بينهما هي : عدم مساعدتهما للآخرين ، سواء أكان ذلك طعاماً أم زكاة أم مطلق المتاع ، وسواء أكان ذلك يتصل بمساعدة اليتيم ، أو يتصل بمساعدة الفقير ، أو يتصل بمساعدة مطلق المحتاجين .

إذا ، أمكننا أن نلاحظ كيف أن سورة قصيرة مثل سورة ﴿ أَرَأَيْتَ ﴾ قد أحكم بناء موضوعاتها وأهدافها وفق (سببية) تربط بين أجزاء السورة وتحقق فيها (وحدة) :

تشبه وحدة الجسم الحي الذي ترتبط أجزاؤه بعضاً مع الآخر . . .

* * *

٣ - والملاحظ : أن بناء الموضوعات والأهداف وفق (السببية المحكمة) يتخذ أكثر من شكل :

أ - البداية والوسط والنهاية

كل سورة تتضمن (بداية) تطرح الموضوع ، (نهاية) يُختم به ، (وسطاً) يتناوله تفصيلاً . وهذا مثل سورة (المزمل) التي تبدأ بـ ﴿ يَا أَيُّهَا الْمَزْمِل ، قُمْ اللَّيْلَ إِلَّا قَلِيلاً ، نُصِفْهُ أَوْ أَنْقُصْ مِنْهُ قَلِيلاً ، أَوْ زِدْ عَلَيْهِ وَرَتِّلِ الْقُرْآنَ تَرْتِيلاً ﴾ وتُختم بآية ﴿ إِنَّ رَبَّكَ يَعْلَمُ أَنَّكَ تَقُومُ أَدْنَى مِنْ ثُلُثَيِ اللَّيْلِ وَنُصِفْهُ ، وثلثه . . . الخ ﴾ .

وما عدا ذلك ، فإن (الوسط) يتحدث عن مستويات قيام الليل ، وذُكر الله ، وتلاوة القرآن ، وأسلوب التبليغ ، والأجزاء الأخرى الخ . . . حيث يُلاحظ أن ارتباط كلٍّ من البداية بوسط السورة ، ووسطها بختام السورة : من الواضح بمكان كبير ، . . . وهذا الارتباط يتم بأكثر من وسيلة ، وفي مقدمة ذلك :

ب - الإجمال والتفصيل

فالسورة المتقدمة تضمنت بدايتها طرحاً مجملاً هو : قيام الليل ، ولكنها بدأت بتفصيل ذلك تدريجاً . . . ، فالمقدمة طالبت بقيام الليل (قم الليل) - وهو قيام مجمل - ثم فصلت الحديث عنه فقالت (إلا قليلاً) ثم فصلت ذلك (نصفه أو أنقص منه قليلاً ، أوزد عليه ورتل . . .) فالتقصان والزيادة والنصف والقلة : تفصيلات للإجمال المشار إليه . . . وبهذا يكون ارتباط الأجزاء بعضها مع الآخر ، قائماً على بناء خاص هو : إجمال الموضوع وتفصيله كما هو واضح .

ج - النمو

قد يكون ارتباط الأجزاء مع بعضها قائماً على تنامي وتطور الأفكار أو الموضوعات المطروحة ، بحيث يبدأ الموضوع من حالة خاصة وينتهي إلى حالة أخرى ، أو يُشكّل إرهاباً بموضوع آخر يترتب عليه .

فمن النوع الأول : قضية المكذّبين (في سورة المطففين) حيث وصفهم النص بقوله : ﴿ إِنَّ الَّذِينَ أَجْرَمُوا كَانُوا مِنَ الَّذِينَ آمَنُوا يَضْحَكُونَ وَإِذَا مَرُّوا بِهِمْ يَتَغَامَزُونَ ﴾ ثم وصفهم في آخر السورة من خلال عرضه لصائر المؤمنين ، قائلاً : ﴿ فَأَلْيَوْمَ الَّذِينَ آمَنُوا مِنَ الْكُفَّارِ يَضْحَكُونَ عَلَى الْأَرَائِكِ يَنْظُرُونَ ﴾ ، فالضحك يمثل حالة طبعت سلوك المكذّبين ، إلا أنهم تحولوا إلى حالة مضادة حينما يبدأ المؤمنون بالضحك عليهم في اليوم الآخر .

وفي نفس السورة : نجد أنّ النص يخاطب المكذّبين بقوله : ﴿ وَلَا يَكْذِبْ بِهِ إِلَّا كُلُّ مُعْتَدٍ أَثِيمٍ ﴾ ثم تنامي هذه المقولة لتخاطبهم في يوم الجزاء بهذا الشكل (ثم يقال : ﴿ هَذَا الَّذِي كُنتُمْ بِهِ تُكَذِّبُونَ ﴾) حيث تنامي وتطور مفهوم التكذيب ، إلى مواجهة مباشرة لنتائجه التي ذكّرتهم به . . .

ومن النوع الآخر من أشكال (النمو) الفني للموضوعات ، ما نلاحظه - على سبيل المثال - في قضية أصحاب موسى (ع) حينما هدّدهم فرعون بالإنقاص منهم ، وعندئذٍ : (قالوا : أودينا من قبل أن تأتينا ومن بعد ما جئتنا ، قال (أي موسى) عسى ربكم أن يهلك عدوكم ، ويستخلفكم في الأرض ، فينظر كيف تعملون) هذا الكلام الذي تحدّث به موسى : يشكل إرهاباً فنياً بما سيكشف عنه المستقبل ، . . . وفعلاً بعد أن تمضي أحداث مختلفة ، إذا بالسورة تقول عن قوم فرعون ﴿ فانتقمنا منهم وأغرقناهم في اليم ﴾ وهذا هو جواب لموسى (ع) في قوله السابق ﴿ عسى ربكم أن يهلك عدوكم ﴾ وقد هلك العدو وبالفعل ، ثم يقول النص ﴿ وأورثنا القوم الذين كانوا يستضعفون مشارق الأرض ومغاربها ﴾ وهذا هو جواب لموسى في قوله : ﴿ عسى ربكم أن يهلك عدوكم ويستخلفكم في الأرض ﴾ .

وأما الجواب الثالث فيجيب قصة الإمتاع الفني حينما يجد القارئ بأن موسى

عندما قال لقومه : ﴿ عسى ربكم أن يهلك عدوكم ويستخلفكم في الأرض فينظر ماذا تعملون ﴾ ، هذه الفقرة الأخيرة (فينظر ماذا تعملون) تُشكِّل إرهاباً فنياً بما ستؤولي وتتطور الأحداث من خلاله ، فقد قال لهم : إنَّ عدوكم سوف يُهلك وأنكم سوف تخلفونه ولكنه لم يبارك للإسرائيليين مصائر استخلافهم بل قال لهم بأنَّ الله سوف ينظر ماذا تعملون . . . وهذا يعني أنَّ ما سوف يفعلونه لن يكون إلَّا الفساد ، وبالفعل : ما أن غرق فرعون وقومه وجاوز الإسرائيليون البحر حتى طالبوا موسى بأن يجعل لهم صنماً ﴿ وجاوزنا ببني إسرائيل البحر فأتوا على قوم يعكفون على أصنام لهم ، قالوا : يا موسى اجعل لنا إلهاً كما لهم آلهة . . . ﴾ ، ثم سرعان ما عكفوا على عبادة العجل ، ثم تابعت انحرافاتهم . . . الخ . . .

إذاً : أتبيح لنا أن نلاحظ كيف أنَّ أقوال موسى الثلاثة (هلاك العدو ، الإستخلاف ، النظر فيما يعمل قومه بعد ذلك) قد انعكست إرهاباً بما سوف تحدث من وقائع يتحقق فيها هلاك فرعون فعلاً ، واستخلاف الإسرائيليين ، وفسادهم .

٢ - أمّا من حيث الأشكال البنائية ، فيمكن تصنيفها وفق ما يلي :

أ - البناء الأفقي

وهو أن تبدأ السورة بطرح موضوع معين ، وتنتهي السورة بطرح نفس الموضوع . ومثاله : سورة (المزمل) التي لحظناها قبل قليل حيث بدأت بالحديث عن قيام الليل وتحديد زمنه ﴿ قم الليل إلا قليلاً نصفه أو أنقص منه قليلاً أو زد عليه ﴾ وختمت السورة - بعد أن قطعت رحلة في موضوعات أخرى - بنفس الحديث عن قيام الليل وتحديد زمنه حيث جاءت الآية الأخيرة بهذا النحو ﴿ إنَّ ربك يعلم أنك تقوم أدنى من ثلثي الليل ونصفه وثله . . . ﴾ ومثلها سورة الواقعة التي تحدثت عن أصناف ثلاثة (بعد المقدمة) هم أصحاب السبق ، واليمين ، والشمال) وختمت بنفس التصنيف الثلاثي ﴿ فأمّا إن كان من المقربين . . . ﴾ ﴿ وأمّا إن كان من أصحاب اليمين ﴾ ﴿ وأمّا إن كان من المكذبين . . . ﴾ .

ب - البناء الطولي

وهو أن تبدأ السورة بطرح موضوع معين ، ثم تنتهي إلى خاتمته : حسب تسلسله طوئياً ، ومثاله سورة (نوح) التي بدأت بالحديث عن إنذار نوح لقومه (قال يا قوم إني لكم نذير مبين . . .) ثم قطعت رحلة في عرض هذا الإنذار ومواجهته ، حتى انتهت إلى حادثة الطوفان ﴿ تَمَّا خَطِيئَاتِهِمْ أُغْرِقُوا . . . ﴾ .

ج - البناء المقطعي

وهو أن تُطرح السورة جملة من الموضوعات ، ثم تقف عند نهاية كل قسم منها أو عند بداية قسم جديد فتجعله محطة توقّف لتعود إلى المحطة ذاتها بعد أن تقطع رحلة ما ، وتتكرر هذه الرحلات ويتكرر الوقوف عند نفس المحطة . . . وهذا من نحو سورة (المرسلات) حيث ينتهي كل موضوع من موضوعاتها المختلفة عند مقطع يقول : ﴿ ويل يومئذ للمكذّبين ﴾ :

على هذا النحو :

﴿ والمرسلات عرفاً الخ ويل يومئذ للمكذّبين ﴾
 ﴿ ألم يهلك الأولين الخ ويل يومئذ للمكذّبين ﴾
 ﴿ ألم نخلقكم من ماء مهين الخ ويل يومئذ للمكذّبين ﴾
 ﴿ ألم نجعل الأرض كفافاً الخ ويل يومئذ للمكذّبين ﴾
 ﴿ انطلقوا إلى ما كنتم به تكذبون ويل يومئذ للمكذّبين ﴾
 ﴿ هذا يوم لا ينطقون ويل يومئذ للمكذّبين ﴾

وهناك من المقاطع ما يشكل محطة توقّف بين كل آية وأخرى ، مثل سورة (الرحمن) التي تتوقّف رحلتها عند آية ﴿ فبأي آلاء ربكما تكذّبان ﴾ . . .

وهناك أشكال متنوعة من البناء (المقطعي) فصلنا الحديث عنها في كتاب

آخر

٣- من ناحية الأدوات الفنية

أمّا من حيث بناء السورة القائم على الأدوات الفنية أو العناصر الفنية مثل :
العنصر الإيقاعي والصوري والقصصي الخ ، وصلة هذه العناصر بهيكل السورة : من
حيث الوحدة العامة التي تطبعها ، فيمكن القول بأنّ هذه العناصر أو الأدوات الفنية
ترتبط فيما بينها برابط عضويّ بحيث تتحقّق (وحدة عضوية) بين هذه العناصر ، ...
وهذا من نحو سورة (القمر) مثلاً حيث تحدّثت هذه السورة عن قيام الساعة ﴿ اقتربت
الساعة ... الخ ﴾ ، ثم استُخدمت العناصر الإيقاعية والصورية واللفظية والقصصية
في إنارة هذا المفهوم ، فجاءت القصص تتحدّث عن كيفية الجزاء الدينيّ الذي لحق
المكذّبين ، وجاءت الصورة (أعجاز نخل منقعر ، هشيم المحتظر ، فطمسنا أعينهم
الخ) مجانسة لشدة العذاب ، وجاء التلويع باليوم الآخر ﴿ بل الساعة موعدهم
والساعة أدهى وأمر ﴾ تربط بين شدة العقاب الدينيّ وكون العقاب الأخرويّ أدهى
وأمر ، وجاء العنصر الإيقاعي مجانساً لشدائد العقاب : حيث استخدم حرف (السين)
(وهو ذو علاقة بالساعة) من حيث كونه حرف (استقبال) والساعة هي ظاهرة
(استقبالية) ، مضافاً إلى ما تضمّنته لحرف (السين) ، كما جاءت أوصاف الجحيم
متجانسة مع هذا الحرف ﴿ ذوقوا مسّ سقر ﴾ وحيث جاء تكرار هذا الحرف في سائر
أوصاف الساعة وأهوالها مثل (سمر) (مس) (يسحبون) (مستطر) ... وكلها
بتجانس مع حرف الإستقبال .

إذاً : جاءت أدوات الفن متجانسة أيضاً مع موضوعات السورة وأهدافها ، مما
أدرجناها ضمن مصطلح (الوحدة الفنية) التي تتحقّق ضمن الوحدة العامة للنصّ .

وهذا كلّ فيما يتّصل بعنصر البناء في السورة القرآنية الكريمة ...

وأما ما يتّصل بعناصر السورة الأخرى فمهما :

* * *

العنصر القصصي

الملاحظ أنّ النصّ القرآنيّ الكريم قد استخدَم العنصر القصصي بنحو ملحوظ :

مع أن أدب ما قبل الإسلام لم يَحْبُرْ مثْلَ هذا الفن كما أشرنا إليه في حينه . صحيح أن الحضارات المجاورة : كَتَابِيَّين وإغريقيين وسواهم خَبَرَتْ قصصاً عن البائدين (الرسائل السابقة) وخَبَرَتْ تجربة العمل الملحمي والمسرحي (الأغارقة) ، وصحيح أن البعض من عرب ما قبل الإسلام قد سَمِعَ دون أدنى شك جانباً من قصص الرسائل السابقة لا أقل ، وهذا ما نلاحظه في بعض الإشارات التي وردت في الشعر الجاهلي ، بل أن القرآن الكريم نفسه يُؤكِّد هذا الجانب حينما يصرِّح بوضوح بأن الجاهليين - كَتَابِيَّين وغيرهم - كانوا يسألون النبي (ص) عن شخصيات الماضين والحوادث المختلفة التي رافقتهم مثل ﴿ ويسألونك عن ذي القرنين . . . ﴾ فضلاً عن أن بعض الأقوام البائدة كانت آثارها على مرأى من الجاهليين الذين طالب القرآن الكريم منهم أن يتعظوا بها . . . كل أولئك يدلنا على أن أدباء قبل الإسلام خَبَرُوا - لا أقل - سماع القصص ، بيد أن ذلك لم ينسحب على نتاجهم ، كما لم ينسحب حتى على العصور الإسلامية إلا بنحو نادر مطبوع بعدم النضج : إذا قيس بنضج الشعر والخطابة والرسائل مثلاً . . . لذلك عندما رَكَز القرآن على هذا الجانب يكون بذلك قد (تفرَّد) - كما تفرَّد في الأشكال البنائية التي لحظناها - في صياغة هذا العنصر ، وهي صياغة نجد أن العصر الحديث - كما أشرنا من قبل - قد أُتيح له مؤخراً أن يتطوّر إلى بعض التقنيات القصصية التي استخدمها القرآن الكريم في توصيل مبادئ الرسالة إلى المجتمع البشري .

المهم ، أن القصة القرآنية قد استخدمت عنصراً موظفاً لإنارة السورة الكريمة ، عدا بعض السور التي تمخّضت للقصة مثل سور (يوسف ، نوح ، أبي لهب ، الفيل . . .) إلا أنها - في الواقع - لم تتجاوز الوظيفة الفكرية التي توفرت عليها في سائر السور . فقصة أصحاب الفيل مثلاً سردت في سياق الحديث عن قريش التي وقفت محاربة للرسالة ، حيث تحدّث النصّ القرآني بعد ذلك في سورة أخرى عن قريش ونعم الله تعالى عليها ، مطالباً إياهم أن يعبدوا ربّ هذا البيت الذي حفظه الله من هجوم أصحاب الفيل ، . . . أن يعبدوا ربّ هذا البيت الذي أطعمهم من جوع وآمنهم من خوف . . . ولا أدلّ على ذلك من أننا مطالبون بدمج كل من السورتين في الصلاة ، مما يفصح ذلك عن أن القصة سردت في سياق فكرة أخرى كما قلنا . . . والأمر نفسه

بالنسبة إلى أكبر سور القرآن - قياساً مع أصغرها وهي سورة الفيل - ونعني بها سورة يوسف حيث إنّ مقدمتها وخاتمها أشارت إلى الهدف الفكري من ذلك .

وأياً كان ، فإنّ بجيئها في سور كبار مثل البقرة ، آل عمران ، الخ ، وفي سور متوسطة مثل : القصص ، الأنبياء ، الخ وسور قصار مثل : الفجر ، الشمس الخ . . . يدلنا على أنّ القصة - ومثلها الصورة والإيقاع وسائر مكوّنات النص - قد وُظِّفت لإنارة السورة الكريمة ، . . . ففي سورة البقرة التي تُعدّ أكبر سور القرآن نجد مثلاً أنّ مجموعة من القصص و (الحكايات) قد وُظِّفت لإنارة أحد أفكار السورة وهو (قضية الإمامة والإحياء من قبل الله تعالى) ، فجاءت حينئذٍ قصص ذبح البقرة وإحيائها ، وتقطيع الطيور وإحيائها ، وإماتة الذي مرّ على قرية وهي خاوية على عروشها وإحيائها بعد مائة سنة ، وقصة إبراهيم مع نمرود الذي زعم أنّه يُحيي ويميت ، وقصة الذين قال لهم الله موتوا ، ثم أحياهم ، . . .

جاءت كل هذه القصص تحوم على الفكرة المشار إليها ، وهو أمر يكشف عن جانب كبير الأهمية من جوانب بناء السورة القرآنية الكريمة وخضوعها لهيكل عماري مُعجَز ومُدْهِش ومثير ومُحَكَّم . . .



في ضوء ما ذكرناه ، نحاول الآن الوقوف سريعاً عند عناصر القصة القرآنية الكريمة المُوظَّفة لإنارة السورة :

١ - شكلياً

لا نتوقع أن تصبح القصة القرآنية - كما هو طابع القصة الأرضية - متماثلة مع الشكل « التقليدي » ، أو « النفسي » ، أو « الموقفي » ، أو « الشكل المضاد » ، وغيرها من الأشكال القصصية التي قَطَعَتها الأرض قديماً وحديثاً ، بقدر ما نتوقع أن نواجه شكلاً (متفرداً) كما هو طابع الإعجاز القرآني . . . لذلك سوف نتحدّث عنها - وحتى عندما نتحدّث عن القصة البشرية - بلغة إسلامية تُعنى بالفن من حيث توظيفه فكرياً ، وفي مقدمة ذلك : القصّ العملي أو الواقعي الذي حدث أو يحدث لاحقاً ، وليس

القَصُّ المصطنع الذي يختلق الأحداث والشخصيات والبيئات والمواقف ويخضعها لما هو (ممكن) أو (ممنوع) بل القصة الذي يقتطع من الواقع شريحة خاصة ، ويتخبط منها ما يتوافق والفكرة التي يستهدف توصيلها . . .

المهم ، أن أول ما نقف عنده من القصة القرآنية هو :

من حيث العرض : سلكت القصة القرآنية كلاً من الأشكال الآتية في عرضها للأحداث والشخصيات والمواقف :

١ - السرد الخالص : أي : عرض القصة من خلال الوصف والتحليل ، مثل ﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ أَلَمْ يَجْعَلْ لَّهُمْ فِي تَضْلِيلٍ وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ سِجِّيلٍ فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَأْكُولٍ ﴾ .

٢ - السرد والحوار : أي : عرض القصة من خلال الوصف ، والمحادثة بين شخصين أو أكثر ، مثل ﴿ وَاْتَلْ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنِي آدَمَ ، إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتَقَبَّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ ، قَالَ : لَاقْتُلْنَاكَ .

قال : إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ ﴾ .

٣ - الحوار الخالص : أي : عرض القصة من خلال المحادثة بين شخصين أو أكثر ، مثل ﴿ إِذْ قَالَ الْحَوَارِيُّونَ : يَا عِيسَى بْنُ مَرْيَمَ ، هَلْ يَسْتَطِيعُ رَبُّكَ أَنْ يَنْزِلَ عَلَيْنَا مَائِدَةً مِنَ السَّمَاءِ ؟

قال : اتَّقُوا اللَّهَ إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ .

قالوا : نريد أن نأكل منها وتطمئن قلوبنا . . .

قال عيسى بن مريم :

اللهم أنزل علينا مائدة . . .

قال الله :

إِنِّي مَرْسَلٌ عَلَيْكُمْ ، فَمَنْ يَكْفُرْ مِنْكُمْ . . . الخ ﴾ .

٤ - الحوار الداخلي : أي : عرض القصة من خلال المحادثة التي يوجهها

الشخص إلى نفسه ، مثل سورة الجن التي بدأ أبطالها يقصّون قضية إيمانهم على هذا النحو : ﴿ إِنَّا سَمِعْنَا قرآنًا عَجَبًا * يَهْدِي إِلَى الرُّشْدِ فَآمَنَّا بِهِ وَلَنْ نَشْرَكَ بِرَبِّنَا أَحَدًا * وَأَنَّهُ تَعَالَى جَدُّ رَبِّنَا مَا اتَّخَذَ صَاحِبَةً وَلَا وَلَدًا * وَأَنَّهُ كَانَ يَقُولُ سَفِيهُنَا عَلَى اللَّهِ شَطَطًا * وَأَنَّا ظَنَنَّا أَن لَنْ تَقُولَ الْإِنسَ وَالْجِنُّ عَلَى اللَّهِ كَذِبًا * وَأَنَّهُ كَانَ رِجَالُ مِنَ الْإِنسِ يَعُوذُونَ بِرِجَالٍ مِنَ الْجِنِّ فَزَادُوهُمْ رَهَقًا * وَأَنَّهُمْ ظَنُّوا - كَمَا ظَنَنَّا - أَن لَنْ يَبْعَثَ اللَّهُ أَحَدًا * وَأَنَّا لَمَسْنَا السَّمَاءَ فَوَجَدْنَاهَا مُلْتَأَمَةٌ فَهِيَ فُجُورٌ خَالٍ فَهِيَ خَلْقٌ مُّسْتَعِجِلٌ * وَأَنَّا لَا نَدْرِي أَشَرُّ أَرِيدُ يَمْنُ فِي الْأَرْضِ أَمْ أَرَادَ بِهِمْ رَبُّهُمْ رَشَدًا * وَأَنَّا مِنَّا الصَّالِحُونَ ، وَمَنَّا دُونَ ذَلِكَ كُنَّا طَرَائِقَ قِدْدًا * وَأَنَّا ظَنَنَّا أَن لَنْ نَعْبُزَ اللَّهَ فِي الْأَرْضِ وَلَنْ نَعْبُزَهُ هَرَبًا الْخ * .

فالقصة تمضي على هذا النحو الذي يتحدث أبطال الجن من خلاله عن قضية إيمانهم بالإسلام ، وتصوراتهم عن الشيطان وعلاقتهم به ، والإنس وعلاقتهم بالجن ، واستراقهم السمع واحتجازهم الآن عن ذلك ، وقصورهم عن إدراك هذه التجربة الجديدة للبشرية ، واختلاف مذاهبهم التي يصدرون عنها الخ . . .

والمُسوّغ الفني لهذا النمط من العرض (الحوار الداخلي) والأنماط الأخرى (السرد ، السرد والحوار ، الحوار الخارجي) يتمثل في طبيعة السياق الذي يفرض نمطاً دون الآخر ، فقصة الحوار الداخلي : فرضتها طبيعة تجربة الجن حيث يُجسّدون عنصراً غير مرئي ، وغير مُهيأ لأن يتحدث مباشرة مع العنصر البشري ، مضافاً إلى أن ترك البطل يتحدث عن نفسه بلسانه ذاته في تجربة داخلية تتعلق بمواجهته شيئاً جديداً ، وبمواجهته لرسالة من قِبَل الله تعالى ، وبمواجهته كلامه تعالى ، وبمواجهته نزول ذلك على عنصر بشري ، . . ثم ما يستتبع مثل هذه المواجهة من تأمل وتقليب نظر واندهاش وتساؤل مع النفس : كل هذه المستويات تفرض على القصة أن تصاغ وفق الحوار الداخلي (المفصح عن طبيعة التجربة التي واجهها عنصر (الجن) .

والأمر نفسه بالنسبة لسائر أشكال (العرض) الأخرى . . . فمما يتصل بالعرض القائم على (الحوار الخارجي) وحده : دون أن يتخلله حوار داخلي أو دون أن يقترن بعنصر (السرد) ، نجد أن قصة « المائدة » تقوم بطبيعتها على اقتراح تجريبي يتقدم به

الحواريون إلى عيسى (ع) ، وعيسى لا بد أن يرفض أو يجيبهم على ذلك ، ومن ثم في حالة التحفظ - حيث قال اتقوا الله إن كنتم مؤمنين - وفي حالة إجابته ، لا بد أن يتوجه إلى السماء ، ولا بد أن تجيبه السماء وتحقق في ذلك : كل هذا يتطلب حواراً مع أطراف ثلاثة : الحواريين ، عيسى ، السماء ؛ ما دام الموضوع متعلقاً باقتراح - كما قلنا - .

كذلك بالنسبة للمسوّغ الفني لمجيء العرض القصصي (سرداً) خالصاً ، فقصّة الفيل جاءت في سياق تذكّر قريش والإسلاميين بنعم الله تعالى ، أما بالنسبة لقريش فإن النصّ استهدف تذكّرهم بأنّ السماء التي أرسلت طيراً أبابيل بمقدورها أن تصنع ذلك حيال قريش : العدو الجديد . وبالنسبة للإسلاميين : تريد أن توحى لهم أنّ السماء التي أبادت العدو القديم بمقدورها أن تبيد العدو الجديد أيضاً . . . فاستدعى ذلك التذكير عمليّة (سرد) مباشر من كلام الله تعالى : نظراً لعدم دخول الأطراف في مواجهة مباشرة . . .

وأما بالنسبة للعرض القائم على « السرد والحوار » - وهو غالبية القصص - فإنّ طبيعة الغالبية من تجارب الحياة تقوم على هذين العنصرين ، فأبنا آدم اللذان تقبل من أحدهما القربان ولم يتقبّل من الآخر : يتطلّب عرض قضيتهما (سرداً) يشرح حيثيات القضية ، وقضية محاولة قتل أحدهما لأخيه - وهي قائمة على نزعة الحسد التي قلما يستطيع الإنسان أن يكتمها - تدفع القاتل بتهديد أخيه ، والمقتول لا بد أن يدافع عن نفسه وأن ينصح أخاه ، وحينئذ يتطلّب الموقف حواراً يردّ به الأخ المؤمن على أخيه الكافر . . .

إذاً : جاءت أشكال العرض المختلفة بناءً على متطلبات السياق ، كما أوضحنا .



إنّ كلّاً من « السرد والحوار » بالنحو الذي لحظناه قد ارتبط بـ (هيكل القصّة) الذي يتخذ واحداً من الأشكال الأربعة . . . أمّا السرد والحوار بصفتيهما جزءاً أو عنصراً من الهيكل القصصي ، فهما يتخذان نفس المسوغات التي لحظناها : من حيث خضوعهما للسياق . . . فالحوار الداخلي مثلاً قد يتطلّب موقف خاص من مواقف القصّ دون غيره من المواقف ، وهذا من نحو (قصة الأبرار) التي وردت في سورة الدهر حيث

تكفلت هذه القصة برسم البيئة الأخروية : نفسياً ومادياً (كما سنشير إلى ذلك في حينه) ...

لقد بدأت هذه القصة : عرض البيئة الأخروية على هذا النحو ﴿ إن الأبرار يشربون من كأس كان مزاجها كافورا * عيناً يشرب بها عباد الله يفجرونها تفجيра * يوفون بالنذر ويخافون يوماً كان شره مستطيراً * ويطعمون الطعام على حبه مسكيناً ويتيمماً وأسيراً * إنما نطعمكم لوجه الله لا نريد منكم جزاء ولا شكوراً ... ﴾ .

ما يعيننا من هذه البداية القصصية التي ارتدت من بيئة الجنة إلى البيئة الدنيوية لسبب فني نذكره في حينه ، قد تضمنت الآية الأخيرة منها (حواراً داخلياً) هو :

﴿ إنما نطعمكم لوجه الله لا نريد منكم جزاء ولا شكوراً ﴾ هذه المحاوراة أجراها النص القرآني الكريم على لسان بطل القصة (عليّ وفاطمة والحسن والحسين عليهم السلام ، حسب ما أجمع المفسرون عليه ، حين قدّموا إفطارهم إلى المسكين واليتيم والأسير في الأيام الثلاثة المندورة صوماً) ، والمهم أن الأبطال حينما قالوا : ﴿ إنما نطعمكم لوجه الله ... ﴾ لم يوجهوا هذا الكلام إلى المسكين واليتيم والأسير : كما ذكرت النصوص المفسرة ، بل عرف الله ذلك في قلوبهم ، فنقلها على ألسنتهم في القصة ... وهذا يعني (إذا أردنا أن نستخدم اللغة القصصية) إن هذا الكلام هو (حوار داخلي) يتحدث به المرء مع نفسه . وبكلمة أخرى (إذا أردنا أن نستخدم اللغة النفسية) : أنه مجرد (تفكير) بصفة أن (الفكر) هو (لغة) أيضاً ولكنها غير (منطوق) بها ... وكلنا يعرف نشأة (القصة النفسية) في مطالع هذا القرن واستخدامها المعرفة النفسية المتصلة بالعمليات اللاشعورية (مثل الأحلام ، تداعي الأفكار ... الخ) واستثمارها - فنياً - في صياغة (الحوار الداخلي) الذي قد تقوم عليه رواية كاملة : حيث يُسمح لبطل القصة بأن يرسل (أفكاره) وفق (التداعي) الذي تفرضه تجارب البطل . والمهم ، أن بطل قصة الأبرار ، قد أجري على لسانه هذا الكلام ﴿ إنما نطعمكم لوجه الله ... ﴾ بصفته مجرد (تفكير) أو إحساس داخلي أو قناعة بمبدأ يحياه الإنسان في ذهنه فيتصرف وفق هذا المبدأ : كما لو فرضنا أن أحداً منا ناولَ فقيراً بعض النقود : إحساساً منه بالواجب ، ... فهذا الإحساس نفسه هو (لغة

غير منظوفة) لا يمكن ترجمتها إلى الآخرين إلّا من خلال صياغتها (حواراً داخلياً)
 بالنحو الذي لحظناه في فقرة ﴿ إِنَّمَا نَطْعَمُكُمْ ... ﴾ ، ... إذّا : الموقف النفسي لبطل
 القصة فَرَضَ مثل هذا الحوار الداخلي : ما دام البطل لم يُوجَّه كلامه إلى المسكين واليتيم
 والأسير ، لا لأنّ النصوص المفسّرة قد ذكرت ذلك فحسب ، بل لأنّ منطق القصة ذاته
 يُجَدِّد ذلك أيضاً ، لأنّ قول البطل بعد ذلك ﴿ لا نريد منكم جزاء ولا شكورا ﴾ ،
 هذا القول نفسه يتنافى مع فرضيّة الكلام المُوجَّه إليهم ، لأنّ توجيه الكلام نفسه هو
 رغبة في تَسْلُم الشكر كما هو واضح ، لذلك يتعيّن أن يكون هذا الكلام (حواراً
 داخلياً) ، ومن ثمّ فإنّ طبيعة المبدأ الذي يمارسه الإنسان في العمل الخالص لله تعالى ،
 يفرض على صاحبه ألاّ يظهره بل يحياه داخلياً فحسب .

وإذا كان السياق المذكور قد فرض أمثلة هذا الحوار الداخلي الذي يُجَبِّد (فكراً
 أو شعوراً بشيء) ، فإنّ هناك سياقات تفرض نوعاً آخر من الحوار الداخلي يُجَبِّد
 « مخاطبة الذات » ، وليس مجرد التفكير أو الإحساس ، . . وهذا مثل مخاطبة مريم (ع)
 لذاتها ﴿ يا ليتني متّ قبل هذا وكنت نسياً منسياً ﴾ فالمُسَوِّغ لهذا النمط من الحوار هو :
 مواجهة البطل لتجربة خاصة تضطره لمخاطبة ذاته بأمثلة هذا الكلام الداخلي .



أمّا بالنسبة لمسوِّغات « الحوار الخارجي » في جزء من القصة ، فإنّ الموقف أو
 السياق يفرض مثل هذا المسوِّغ ، ما دمنا نعرف أنّ وظيفة الحوار متنوعة مثل : كشف
 الأحداث وتطورها ، كشف الأسرار للشخص ، الخ ، ... ففي قصة موسى والخضر
 مثلاً ، كان لا مناص لموسى من أن يُوجَّه سؤالاً إلى الخضر حينما وجده يخرق السفينة أو
 يقتل الصبي : نظراً لخطورة العمل الذي يبدو - في ظاهره - غير مسموح به عبادياً ،
 لذلك اضطرّ موسى أن يحاور الخضر قائلاً : ﴿ أخرجتها ، لتفرق أهلها ؟ ﴾ واضطرّ إلى
 أن يخاطبه ﴿ أقتلت نفساً زكيةً بغير ذنب ؟ ﴾ ، كما أنّ الخضر اضطرّ أن يجيبه في نهاية
 المطاف على أسئلته : نظراً لأنّ سياق القصة هو : تعلّم موسى من الخضر ، ولا بد
 حينئذٍ من محادثته : ليتحقق الهدف المشار إليه .

طبيعياً لا تنحصر مسوِّغات الحوار الجزئي في القصة في حالات الضرورة التي لا

مناص منها كالنموذج المتقدّم ، بل أنّ جعل المتحاورين يكشفون بأنفسهم عن الحقائق يظل أشدّ إمتاعاً للقارىء من جانب وأشدّ إقناعاً من جانب آخر ، ... فقد كان من الممكن - في قصة أهل الكهف - أن تعتمد القصة عنصر (السرد) فنقول عن انبعاثهم وجهلهم بمدة مكوثهم « أنهم يُعْثُوا دون أن يَعْرِفُوا مدّة اللَّبْث وأنهم يُعْثُوا بنقودهم إلى المدينة لشراء الطعام الزكي وهم خائفون من أن يفتضحوا الخ ... » كان من الممكن أن يتمّ نقل هذه الحقائق (سرد) ، إلّا أنّ جعلهم (يتحاورون) يظل أشدّ إمتاعاً بالنسبة إلى القارىء الذي يريد أن يتعرّف على تفصيلات الموقف وطبيعة تصرفاتهم وطريقة تفكيرهم ومستوى أحاسيسهم بعنصر الزمن الخ ... لذلك جعلهم يتحاورون على هذا النحو الممتع : ﴿ قال قائل منهم : كم لبثتم ؟ قالوا : لبثنا يوماً أو بعض يوم . قالوا : ربّكم أعلم بما لبثتم ، فابعثوا أحدكم بورقكم هذه إلى المدينة فلينظر أيّها أزكى طعاماً فليأتكم برزق منه ، وليتلطف ولا يشعرن بكم أحدا ... ﴾ إنّ هذا الحوار يكشف عن مدى توجّسهم ودرجة خوفهم من الفضيحة كما يكشف درجة إحساسهم بالزمن واختلاف هذا الإحساس من شخص لآخر حتى أنّ أحدهم خيّل إليه أنّه يوم أو بعض يوم ، في حين لم يمتلك آخر أيّ إحساس بتحديدده بل تركه إلى الله تعالى

إذاً : الحوار الخارجي هو الذي جعل التعرّف على مستويات التفكير والإحساس عند أبطال الكهف : محدّداً بالشكل الذي لحظناه ...



ونَدع الحوار الخارجي ، لنقف مع نمط آخر من المحاورّة التي تتم بين السماء وبين البطل ، وهي محاورات يمكن أن تُنسب إلى ما هو (خارجي) من الحوار ويمكن أن تُنسب إلى ما هو (داخلي) منه ، فالإنسان قد يتوجّه إلى الله تعالى دون أن ينطق بكلام ، وقد يتوجّه وهو (يدعو) ، وقد يتوجّه بفؤاده فحسب ... هذه المستويات من التوجه تجعل لهذا النمط من الحوار : تميّزه عن الحوار الداخلي والخارجي ... ومسوغات هذا النمط من المحاورّة من الوضوح بمكان لا نجد من خلاله الحاجة إلى بسط الكلام فيه ، بيد أنّ ما ينبغي لفت النظر إليه أنّ المحاورّة مع السماء تأخذ أكثر من

شكل ، منها : أن يتم من طرف واحد مثل محاورة أهل الكهف ﴿ فقالوا : ربنا آتنا من لدنك رحمة وهيء لنا من أمرنا رشدا ﴾ وحينئذٍ تظل مثل هذه المحاورة : (انفرادية) ، تفرضها طبيعة العلاقة بين البطل العادي وبين الله تعالى . أما إذا كان البطل غير عادي مثل : الملائكة والأنبياء ، فإن المحاورة مع الله تعالى تكون ثنائية مثل محاورة الملائكة في قضية آدم :

﴿ وإذ قال ربك للملائكة : إني جاعل في الأرض خليفة .
قالوا : أأنجعل

فقال : سبحانك لا علم لنا ﴿ .
أو مثل محاورة زكريا :

﴿ قال : رب اجعل لي آية . . .

قال : آيتك ألا تكلم الناس ثلاث ليل سويا . . . ﴿ .

وأهمية هذا الفرز بين المحاورة الانفرادية والثنائية لا تنحصر في مجرد طبيعة العلاقة التي تسمح للعادي من الأبطال القصصيين ألا بالمحاورة الانفرادية وغير العاديين إلا بالمحاورة الثنائية فحسب ، بقدر ما ينعكس هذا الفارق بينهما على تكييف الصياغة القصصية وفق مستويات من الحوار والسرد : يتعين الوقوف عندها . . . ففي قصة موسى التي وردت في سورة يونس نجد أن (فرعون) مثلاً يقول - في حالة الغرق : ﴿ آمنْتُ أنه لا إله إلا الذي آمنْتُ به بنو إسرائيل وأنا من المسلمين ﴾ فيجيء الجواب : ﴿ الآن وقد عصيت قبل وكنت من المفسدين ﴾ ويجيء الجواب أيضاً ﴿ فاليوم ننجيكَ بيدنك لتكون لمن خلفك آية . . . ﴾ ، إن فرعون - عادي بطبيعة الحال - لكن بالرغم من ذلك نلاحظ أن هذه المحاورة جاءت من قبل السماء ، . . . وإذا كانت المحاورة الأولى (وهي : الآن وقد عصيت) هي كلام جبرئيل لفرعون كما ورد نص تفسيري عن أهل البيت (ع) بذلك ، فإن المحاورة الأخرى وهي : ﴿ فاليوم ننجيكَ بيدنك . . . ﴾ تظل كلاماً من الله تعالى دون أدنى شك . . . وبالرغم من أن جبرئيل (ع) هو الواسطة بين الله والعبد ، فإنه (ع) بالنسبة للمحاورة الأولى تبرع بها دون أن يؤمر بذلك (وفق النص التفسيري) ، أما بالنسبة إلى المحاورة الأخرى ، فإن النصوص ساكتة عن ذلك ، لكن : يمكننا في ضوء التدقيق الفني الصرف أن نقول : بأن

مخاطبة الله لفرعون تمت على نحو (المجاز) وليس على نحو الوساطة من قبل جبرئيل (ع) ، وهذا يعني أنّ السياق قد يفرض محاورة السماء (مجازاً) مع العبد : فاسقاً كان أم مؤمناً ، . . . وهذا ما نجده مثلاً في قصة المائدة ، حيث جاء جواب السماء لعيسى (ع) عندما طلب نزول المائدة ﴿ قال الله : إني منزلها عليكم ، فمن يكفر بعد منكم فإني أعذبه عذاباً لا أعذبه أحداً من العالمين ﴾

وعلى أمثلة هذا المجاز يمكننا أن نلاحظ مطلق الخطابات التي يوجهها الله تعالى إلى العبد من نحو ﴿ يا أيها الذين آمنوا ﴾ . . . ﴿ ونحو ﴾ قل : أعوذ بربّ الفلق . . . ﴾ .

لكن : خارجاً عن اللغة المجازية ، فإنّ الخطاب أو المحاورة الانفرادية التي يوجهها البطل ، تظل الإجابة عليها (سرداً) وليس (محاورة) ، وهذا من نحو الجواب الذي جاء عقب المحاورة التي توجّه بها أبطال أهل الكهف (في قولهم : ﴿ ربّنا آتنا من لدنك رحمة ﴾) حيث جاء (سرداً) على هذا النحو ﴿ فضربنا على آذانهم في الكهف سنين عددا ﴾ ، والمُسَوِّغ الفني لمجيء الجواب (سرداً) وليس (محاورة) هو : طبيعة العلاقة بين الأفراد العاديين وبين السماء : كما قلنا ، إلّا في السياقات الاستثنائية التي تُتحدّد مجازاً وليس حقيقة .

طبيعياً ، قد يجيء الجواب (حتى بالنسبة إلى غير العاديين مثل الملائكة والأنبياء) سرداً أيضاً ، إلّا أنّ (السرد) يجيء بناء على متطلبات السياق وليس بسبب غلط العلاقة التي تسمح بالمحاورة الثنائية ، ففي قصص زكريا (ع) مثلاً ، نجد أنّ المحاورة تتم (ثنائياً) في طلبه الذريّة ، وتتم (انفرادياً) وتتم (ثلاثياً) ، ففي سورة الأنبياء يتم التحوار (انفرادياً) ﴿ وزكريا إذ نادى ربّه : ربّ لا تدنني فرداً ﴾ وجاء الجواب (سرداً) ﴿ فاستجبنا له ووهبنا له يحيى ﴾ . . . وفي سورة مريم تتم المحاورة (ثنائياً) ﴿ يا زكريا : إنّنا نبشركَ . . . ﴾ . . . ، وفي سورة آل عمران يجيء التحوار (ثلاثياً) ﴿ فنادته الملائكة وهو قائم يصلي في المحراب : إنّ الله يبشركَ يحيى ﴾

إذاً : السياق هو الذي يحدّد ما إذا كان الموقف يتطلب جواباً من الله تعالى ، أو سرداً ، أو وساطة : كما لاحظنا بالنسبة إلى قصة زكريا التي وردت في سورة آل عمران ، حيث جاء عنصر (الملائكة) طرفاً ثالثاً في المحاورة (علماً بأنّ الملّك يظل هو الوساطة

حتى في حالة المحاوراة الثنائية ، كل ما في الأمر أن النصّ - لأسباب فنية - يعرض حيناً وساطة الملّك ، ويحذفها في الغالب : كما لاحظنا) .

* * *

لقد وقفنا لحدّ الآن عند ظواهر الحوار بنمطيّه ؛ الداخلي والخارجي ، من حيث كونها هيكلًا أو جزءًا من القصة ، . . . أما الآن فنقف عند الهيكل القصصي القائم على عنصرَي الحوار والسرد معاً ، أو السرد وحده : من حيث مستوياتها التي توفّر عليها القصص القرآني الكريم .

أما السرد الخالص ، فيجيء غالباً في القصص القصيرة جداً : مستقلة كانت (مثل قصص ، الفيل ، أبي لهب) أو ضمن السور (مثل قصص سورة الفجر حيث وردت ثلاث قصص ، اثنتان منها لم تتجاوز الآية ، وواحدة منها تتضمن ثلاث آيات ﴿ ألم تر كيف فعل ربك بعاد * أرم ذات العباد * التي لم يخلق مثلها في البلاد * وثمود الذين جابوا الصخر بالواد * وفرعون ذي الأوتاد * الذين طغوا في البلاد فأكثروا فيها الفساد * فصّب عليهم ربك سوط عذاب * إن ربك لبالمرصاد ﴾ ،

فالملاحظ أن قصر القصة لا يسمح لها بعنصر « الحوار » الذي ينهض غالباً بتفصيلات الموقف ، إلّا نادراً : ومع ذلك فإن الحوار قد يتخلل كثيراً من القصص القصيرة حسب متطلبات السياق . . .

فلو وقفنا مثلاً عند سورة الأنبياء للحننا أنها تعرض لقصص موسى ، هارون ، إبراهيم ، داود ، سليمان ، لوط ، أيوب ، إسماعيل ، إدريس ، ذي الكفل ، ذي النون ، زكريا ، مريم ، إسحاق ، يعقوب ، عيسى ، يحيى لقصص سبعة عشر نبياً : بعضها - (وهي قصة إبراهيم) - تكاد تضارع المساحة التي احتلتها سائر القصص ، وبعضها جاء مجرد إشارة للإسم (يحيى ، عيسى ، إسحاق ، يعقوب) وبعضها مجرد إشارة للعظة ﴿ ولقد آتينا موسى وهارون الفرقان وضياء وذكرًا للمتقين ﴾ وبعضها مجرد عرض لحادثة أو موقف واحد مثل الضرّ بالنسبة لأيوب ، وظلمات الحوت بالنسبة ليونس ، والذرية بالنسبة لزكريا . . . لكن حتى في هذا النطاق نجد تحلل (الحوار) في هذه القصص متحققاً وذلك لأنّ السورة كانت في صدد سرد المعطيات لهم واستجابة

السماء لمطالبهم حيث جاءت عبارة (نادى) مثلاً : تعبيراً عن الطلب (وهو عنصر حواري) وهذا من نحو ﴿ وآيوب إذ نادى ﴾ ﴿ ونوحاً إذ نادى ﴾ ﴿ وزكريا إذ نادى ﴾ . . . فسياق (المناداة) يفرض عنصر (الحوار) كما هو واضح . . .

إذاً : تظل قضية (السرد) أو (الحوار) وغلبة أحدهما على الآخر محكومة بالسياقات التي ترد فيها القصص . . . وخارجاً عن ذلك ، فإنّ القصة السردية تظل متمسكة بطابع القصص لما سبق أن قلناه من أنّ قصص القصة لا يسمح لها بتخلل الحوار وهذا على العكس تماماً من القصص التي يكبر حجمها : حيث يتخللها عنصر الحوار بشكل ملحوظ . . .



وبما أننا وقفنا عند القصص الحوارية غالباً ، حينئذٍ نعرض الآن : طابع القصص التي جمعت بين الحوار والسرد بغض النظر عن غلبة أحدهما على الآخر ، حيث نستهدف من هذا العرض إبراز الهيكل القصصي الذي يمتد بطوابع فنية بالغة الإثارة والدهشة ، ونقف عند قصتين هما : قصة « نوح » (في سورة نوح) وقصة (مؤمن آل فرعون) في سورة « المؤمن » . . .

البناء القصصي

يقوم بناء القصة على نفس الأشكال البنائية التي لحظناها عند حديثنا عن هيكل السورة القرآنية الكريمة . لذلك لا نتحدث عن هذا الجانب القصصي هنا ، بل نعرض للهيكل القصصي من حيث عنصر الحوار والسرد (أي : الشكل الذي تعرض القصة من خلاله) . . .

الملاحظ أنّ بعض القصص القرآني ينتظمه غمط من العرض القائم على الحوار المتداخل بنحو متبع ومدّهش ، وهذا مثل سورة نوح التي بدأت بسرد يقول :

﴿ إِنَّا أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوْمِهِ أَنْ أَنْذِرْ قَوْمَكَ مِنْ قَبْلِ أَنْ يَأْتِيَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ ﴾ . .
هذا السرد يُعدّ مجرد أداة وصل في القصة الحوارية ، لا يتكرر إلّا في المقدمة أو الوسط أو

النهاية ، أو يُعَدَّ كما في القصص المستقلة (قصة يوسف مثلاً حيث بدأت بمقدمة تعريف غير قصصية وختمت بمثلها) ...

المهم ، أن سورة نوح بعد مقدمتها التعريفية بدأت على هذا الشكل الحواري :

﴿ قال : يا قوم إِنِّي لكم نذير مبين ﴾

﴿ قال : رَبِّ إِنِّي دعوت قومي ليلاً ونهاراً ﴾

هنا يعقب النص على محاوره نوح ، ليضيف إليها ظواهر إبداعية أخرى يبدو أن نوحاً لم يؤمر بها وهي :

﴿ أَلَمْ تَرَوْا كيف خلق الله سبع سموات طباقاً ﴾

ولكننا - كما سنوضح - نحتمل أن تكون هذه الفقرات استمراراً لمحادرة نوح ، وليست تعقياً من النص ، ثم يتابع نوح محاورته ، فيقول :

﴿ قال نوح : رَبِّ إِنهم عصوني ... ﴾

هنا يعقب النص بفقرة واحدة ، فيقول : ﴿ تَمَّا خطيئتهم اغرقوا ، فادخلوا ناراً فلم يجدوا لهم من دون الله أنصاراً ﴾ .

ثم يتابع نوح محاورته ، فيقول (مُنْهياً بذلك القصة) :

﴿ وقال نوح : رَبِّ لا تذر على الأرض من الكافرين دياراً ﴾

إن هذا النمط من العرض أو البناء القصصي يُعَدُّ شكلاً خاصاً متميزاً عن غالبية القصص القرآني ... فالقصة تقوم أولاً على حوار متداخل يتجه به البطل إلى الناس من جانب ، وإلى الله تعالى من جانب آخر ، إنه يخاطب قومه أولاً (بناء على المهمة التي كُلِّفَ الله تعالى بها) قائلاً : ﴿ يا قوم إِنِّي لكم نذير مبين ﴾ مطالباً إياهم بعبادة الله ، مُلَوِّحاً لهم بالغفران .. ثم يتجه نوح إلى الله ، فينقل له أسلوب تعامله مع القوم وردود فعلهم حيال الإنذار ، فيقول : ﴿ رَبِّ : إِنِّي دعوت قومي ليلاً ونهاراً الخ ﴾ موضحاً أسلوب تعامله ﴿ ثم إِنِّي دعوتهم جهاراً ﴾ ﴿ ثم إِنِّي أعلنت لهم ﴾ ﴿ فقلت : استغفروا ... ﴾ مبيّناً معطيات الله تعالى لهم ﴿ يرسل السماء عليكم مدراراً *

ويعددكم بأموال وبنين - إلى قوله - وقد خلقكم أطواراً ﴿ هنا يقول المفسرون : إن النص الذي أعقب كلام فرعون ﴿ وقد خلقكم أطواراً ﴿ هو من كلام الله تعالى ، ونعني به الآيات الست ﴿ ألم تروا كيف خلق الله سبع سموات طباقاً - إلى - لتسلكوا منها سبلاً فجاجاً ﴿ ، ولكننا - نحتمل فنياً - أن يكون هذا الكلام لنوح نظراً لاتساقه مع الكلام السابق الذي يتحدث عن الظواهر الكونية ، ولعدم وجود ظواهر يستعصي على نوح أو قومه إدراكها ، وحينئذ ما هو المسوّغ الفني لجعلها من كلام الله تعالى ؟ ويستأنف نوح مخاطبته لله تعالى ﴿ قال نوح : ربّ إنهم عصوني . . . ﴿ هنا تحييء فقرة واحدة : تعقيباً من الله تعالى وهي : ﴿ مما خطيئاتهم أغرقوا فأدخلوا ناراً فلم يجدوا لهم من الله أنصاراً ﴾ .

بعد ذلك ينهي نوح محاورته مع الله ﴿ وقال نوح : ربّ لا تذر على الأرض . . . الخ ﴾ .

إنّ ما نعتمد توضيحه أولاً هو : أنّ نوحاً (يتحاور مع قومه) ثم ينقل محاورته مع قومه ، ينقلها إلى الله تعالى ، فيكون هذا النقل (محاوره مع الله تعالى) ، وهذا النمط من البناء لم نألفه في غالبية القصص القرآني ، بخاصة أنّ محاورته مع الله جاءت مقسّمة على أجزاء وليست محاوره موصولة الكلام ، فهو ينقل إلى الله تعالى قصة إنذاره قومه ، ثم ينقل في محاوره يستأنفها قصة ردود فعلهم ويذكرهم بمعطيات الله تعالى ، ثم يستأنفها برردود فعلهم أيضاً ، لكن من خلال إطاعتهم لكبرائهم في قضية الأصنام هذا الإستئناف المتكرر لفقرة (قال : ربّ) مع أنّ محاورته لم تنقطع بالسرد ، نموذج مُلفت للنظر لا نعهده في سائر القصص ، مما يعني أنّ هيكل القصة له تميّزه ، كما أنّ لهذا التميّز مسوّغات فنية . . . فما هي هذه المسوّغات ؟ إنّ كل محاوره مستأنفة تنقل شريحة معينة من السلوك ، فالمحاوره الأولى تقول بما معناه : ربّ إني أنذرت القوم ، والثانية تقول : ربّ لقد وضعوا أصابعهم في آذانهم ، والثالثة تقول : ربّ إنهم عصوني باتّباع كبرائهم ، والرابعة تقول : ربّ أهلكهم . . .

إذاً : كلّ محاوره استئنافية تنقل خصيصة من ردود أفعالهم ، وخصيصة من غط تعامله مع القوم مما يُسوِّغ تكرار المحاوره ، . . . مضافاً إلى أنّ استمرارية المحاوره قد تجعل القارئ غافلاً عن كونها محاوره : نظراً لطولها المُلفت للنظر ، والمهم بعد ذلك أن

نتنبه على أن المسوّغ الرئيس لمثل هذا البناء القصصي القائم على تداخل قصّتين أو محاورتين ثم تقطيع المحاور (مع أنها في صدد قضية واحدة) هو - كما نحتمل فنياً - طول المدة التي تمّ فيها إنذار نوح في قومه ، وحينئذٍ عندما ينذر قومه في مدّة معينة : ينقل إلى الله تعالى قصة الإنذار الذي تمّ في المدة المذكورة ، . . . ثم يواصل إنذاره سنوات أخرى : وينقل قصته في هذه السنوات إلى الله تعالى من جديد ، وهكذا . . .

وهذا الاحتمال الفني يتعرّز أكثر حينما نعرف أن نوحاً قد اقترح في نهاية المطاف إبادة قومه نهائياً وهو أمر قد تحقّق فعلاً في حادثة الطوفان التي شملت المعمورة جميعاً بخلاف الجزاءات التي لحقت سائر الأقوام (عاد ، ثمود الخ) حيث كانت الجزاءات محدودة بشرياً وجغرافياً ، . . . لذلك ، عندما تتكرر المحاور مع الله تعالى وتستأنف كل حِقبة من الزمن فإنّ هذا التكرّر يجعل القارئ مهياً لقناعة أشدّ بمسوّغات الطوفان الذي اكتسح القوم : من حيث شدّة الجزاء ، أي : أن حجم الجزاء وشدته جاء متناسباً مع طريقة المحاورات المستأنفة ، المتكررة ، المعلنة شكواها مرة بعد أخرى من هؤلاء القوم . . . ومما يميّز هذا الاحتمال - ثالثاً - أن النصّ عَقِبَ أو قاطع محاورات نوح بفقرة جزائية تقول ﴿مَّا خَطِيئَتُهُمْ أُغْرِقُوا وَأَدْخَلُوا نَاراً﴾ فهذا القطع لسلسلة المحاورات - مثل أن يطالب نوح بالجزاء : يفسّر لنا بوضوح أن استئناف وتكرّر المحاورات إنّما أرهص بعظم الذنب أو الانحراف الذي طَبَعَ قوم نوح ، مما استدعى أن يقاطع النصّ سلسلة المحاورات ، وأنّ يلوّح سلفاً بما سيلحق القوم من جزاء (مثل أن يطالب نوح بذلك) ، وهذا الجزاء لم يحصره النصّ دنيوياً بل أردفه بالجزاء الأخروي أيضاً ﴿فَادْخُلُوا نَاراً﴾ . . .

إذاً : أمكننا أن ندرك الأسرار الفنية المدهشة لمثل هذا البناء القصصي الذي تميّز عن القصص القرآنية الأخرى ، بهيكلة القائم على (قصة) يتحول نقلها إلى الله تعالى إلى (قصة أخرى) تتداخل مع القصة السابقة بالنحو الممتّع الذي لحظناه .



ثمة هيكل قصصي آخر : من حيث قيامه على (الحوار المسرحي) قبالة الحوار المتداخل الذي لحظناه في قصة نوح

القصة هي : قصة مؤمن آل فرعون التي وردت في سورة المؤمن . . . وهذا الهيكل لا تختص به هذه القصة بل نجد ما يماثلها في قصص موسى مع فرعون ، وقصص هذا الأخير مع السحرة ، وقصص أخرى سواها ، . . . إلا أن قصة مؤمن آل فرعون يبرز فيها هذا الهيكل القصصي بنحو ملحوظ . . .

بدأت هذه القصة ضمن قصة موسى مع فرعون ، ﴿ ولقد أرسلنا موسى بآياتنا وسلطان مبين إلى فرعون . . . وقال فرعون ذروني اقتل موسى . . . وقال موسى : إني عذت بربي وربكم من كل متكبر . . . وقال رجل مؤمن من آل فرعون - يكتُم إيمانه - أتقتلون رجلاً أن يقول ربي الله وقد جاءكم بالبينات من ربكم ، فإن يك كاذباً فعليه كذبه ، وإن يك صادقاً يصيبكم بعض الذي يعدكم . . . قال فرعون ما أريكم إلا ما أرى . . . وقال الذي آمن : يا قوم إني أخاف عليكم مثل يوم الأحزاب . . . وقال فرعون يا هامان ابن لي صرحاً . . . وقال الذي آمن يا قوم : أتبعثون . . . ﴾ من هذه النصوص يمكن أن نستكشف أن هناك قاعة أعدت لعقد اجتماع يحضره كبار المسؤولين - وربما من الجمهور أيضاً ، ويحضر هذا الاجتماع مؤمن آل فرعون الذي يكتُم إيمانه : بصفته أحد كبار موظفي الدولة ، يفتتح فرعون الاجتماع ، مقترحاً قتل موسى (ع) ، يتدخل مؤمن آل فرعون مشيراً إليهم بعدم قتله ، يقاطعه فرعون : مصرّاً على رأيه في قتل موسى ، يوجه مؤمن آل فرعون كلامه إلى الحاضرين مذكّراً إياهم بحوادث القرون الغابرة ، يتحدث فرعون من جديد قائلاً : يا هامان ابن لي صرحاً ، يعود المؤمن إلى الحديث من جديد قائلاً : يا قوم اتبعون . . .

وقائع هذا الاجتماع تشير إلى أن محاوره القوم فيما بينهم لم تنتظم وفق المناقشة المنطقية ، أو لنقل : أن المحاورات التي عرضتها القصة تبدو وكأنها لا علاقة لبعضها مع الآخر ، فبينما يتحدث المؤمن عن هلاك القرون الماضية ، إذ بالقصة تنقل لنا محاوره فرعون ﴿ يا هامان : ابن لي صرحاً ﴾ ثم إذا بها تنقل لنا محاوره المؤمن (يا قوم : اتبعون) . . . ومن المحتمل جداً - إن لم نجزم تأكيداً - أن هذا النمط من المحاوره يستهدف نقل وقائع الاجتماع المذكور ، فالمؤمن يتحدث بلغة منطقية حينما يخاطب القوم : كيف تقتلون رجلاً يدعو إلى الله ، فإن كان صادقاً أصابكم ما يعدّه ، وإن كان كاذباً فعليه كذبه . . .

ومن الطبيعي ألا يروق فرعون مثل هذا الكلام ، لذلك ﴿ قال فرعون : ما أريكم إلا ما أرى ﴾ أنه أصرَّ على قتل موسى ولم يعجبه كلام المؤمن ... من هنا نفهم سرَّ هذه المحاوراة الأخيرة ... ، لكن المحاورات تأخذ بعد ذلك شكلاً آخر يبدو وكأنَّ إحداها لا علاقة لها بالأخرى ، فبعد أن قال فرعون ﴿ لا أريكم إلا ما أرى ﴾ ، قال المؤمن مباشرة ﴿ يا قوم إني أخاف عليكم مثل يوم الأحزاب ... ﴾ أي أنه قال هذا الكلام تعريضاً بفرعون الذي أصرَّ على أنَّ رأيه هو الصائب حيث تفرض عليه آداب الجلسة الرسمية ألا يردَّ على فرعون مباشرة ، لذلك اتَّجه إلى مخاطبة القوم ، ...

وطبيعاً ألا ترُوق لفرعون هذه النصيحة - وهي التذكير بمصائر البائدين - كما أنه من الطبيعي يريد أن يسخر من قائلها وأن يهمل رأي قائلها وأن ينقل الحديث إلى وجهة أخرى ، لذلك يقدِّم اقتراحاً سخيلاً لوزيره هامان قائلاً : ﴿ ابن لي صرحاً ... ﴾ حيث يفصح مثل هذا الاقتراح السخيف عن أنَّ فرعون قد تجاهل كلام المؤمن وسَخِر منه حتى لكانَّه يستهدف السخرية منه ومن الإيمان بالله الذي دعا إليه موسى ، فسَخِر من ذلك قائلاً ﴿ لعلِّي أطلع إلى إله موسى ﴾ ... إلا أنَّ المؤمن لا بد أن يتجاهل هذا الطاغية المتكبر ، فيواصل حديثه في ذلك الاجتماع ، متجاهلاً كلام فرعون ، قائلاً لهم ﴿ يا قوم اتبعون ... ﴾ .

إذاً : أدركنا الآن بوضوح ، كيف أنَّ هذه المحاورات التي نقلتها القصة بهذا الشكل الذي يبدو وكأنَّ جواب المؤمن لا علاقة له بسؤال فرعون ، وجواب هذا الأخير لا علاقة له بسؤال المؤمن ، وكل واحد منهما لا يخاطب الآخر مباشرة بل يتحدث المؤمن مع الجمهور متجاهلاً فرعون ، ويتحدث فرعون مع الجمهور ومع وزيره ، متجاهلاً المؤمن ...

كل هذه المستويات من الصياغة القصصية لعنصر (المحاوراة) يكشف لنا عن خطورة فنية ضخمة تستهدف مسرَّحة الأحداث وتمثيلها (كما حدث فعلاً) وليس مجرد قصَّها ، أي : إننا أمام نص (مسرحي) وليس أمام نص (قصصي) كما أوضحنا ، وهو أمر يكشف لنا عن بُعد جديد من أبعاد الصياغة القرآنية المدهشة .

عرَضنا لحدّ الآن البناء القصصي ، . . . وحين نتجه إلى جزئيات هذا البناء نجد أنّ القصة القرآنية تسلك أكثر من منحى فني في بناء الحدث والشخصية والموقف ، وتخصّصه لحبكة متممة باللغة الإحكام ، ففي نطاق الهيكل العام نجد أنّ القصّ يأخذ غمطين من بناء القصص : النمط المستقل ، والنمط المتداخل . فالنمط المستقل يشكل غالبية القصص ، وأمّا المتداخل فيُدرج ضمن ما يسمّى - في اللغة القصصية - (القصة داخل قصة) وهذا من نحو قصة مؤمن آل فرعون حيث جاءت ضمن قصة موسى التي تتلخّص في إرساله إلى فرعون وهامان وقارون ، وإيمان القوم به ، واقتراح فرعون وقومه بقتل موسى وقومه ، وادّعائه بأنّ موسى جاء ليبدّل دينهم ويظهر في الأرض الفساد ، وتعقيب موسى على ذلك ﴿ وقال موسى: إني عدتُ من كل متكبّر لا يؤمن بيوم الحساب ﴾ إلى هنا تنتهي قصة موسى لتبدأ قصة مؤمن آل فرعون حيث تكمل القصة الأولى من خلال دخول البطل الجديد إلى المسرح حيث يقول لهم : ﴿ أتقتلون رجلاً أن يقول ربيّ الله وقد جاءكم بالبينات من ربّكم ، وإن يك كاذباً فعليه كذبه ، وإن يك صادقاً يصيبكم بعض الذي يعدكم . . . الخ ﴾ .

حيث تبدأ بعد ذلك : (مسرحية) الأحداث من خلال الاجتماع الرسمي الذي عرضنا له . . . فالملّاخظ أنّنا أمام قصّتين متداخلتين أحدهما تُكمّل الأخرى بدليل أنّ هناك بطلين موسى والمؤمن ، فموسى قد انتهى دوره بإلقاء كلمته التي ختمها بقوله ﴿ إني عدتُ من كل متكبّر جبار . . . ﴾

والمؤمن يبدأ دوره بإلقاء كلمته عن موسى ، ويحاول صرف القوم عن قتله ، ثم يمارس مهمته التبليغية من حيث دعوة القوم إلى الإيمان بالله . . . وهكذا يكون كلّ من موسى والمؤمن قد أدّى وظيفة مستقلة لا علاقة مباشرة ، أو لا خِطة عمل بينهما ، بقدر ما يكمل أحدهما وظيفة الآخر ، وهذا ما يجعل القصّتين منفصلتين من جانب ومتداخلتين من جانب آخر . . . والأهمية لمثل هذا التداخل ليس مجرد استئثار المؤمن لقضية قتل موسى والدخول إلى المعركة بطلاً جديداً فحسب ، بل يمثّل - من الزاوية الفنية - في ذلك التلاحم العضوي بين القصّتين . فموسى عندما يختم مهمته مع فرعون وقومه ، بكلمته ﴿ إني أعوذُ بربيّ وربكم من كل منكر لا يؤمن بيوم الحساب ﴾ ، نجد أنّ هذه الكلمة تحتل موقعا عضوياً له أهميته على أحداث القصة الثانية ، فالاجتماع الذي عقده

فرعون - في القصة الثانية - وحضره مؤمن آل فرعون كشف لنا أن فرعون كان بالفعل (منكرًا لا يؤمن بيوم الحساب) حيث إنه بالرغم من نصيحة مؤمن آل فرعون بعدم قتل موسى نجده يَرُدُّ على ذلك ﴿ قال فرعون : ما أريكم إلّا ما أرى . . . ﴾ حيث أصرَّ على رأيه بقتل موسى ، . . . وعندما ذكر مؤمن آل فرعون القوم بمصائر الأقوام البائدين ، إذا بفرعون يقول لهامان ؛ ﴿ ابن لي صرحاً ﴾ مستهزئاً بنصيحة « المؤمن » . . . وهذا هو تجسيد لمفهوم (المتكبر) الذي عاذ منه موسى (في القصة الأولى) بقوله : ﴿ عذت بربِّي وربكم من كل متكبر ﴾ أي : أن القصة الثانية شكّلت نموّاً وتطوُّراً للقصة الأولى من خلال انعكاسات كلام موسى على أحداث القصة الثانية ، وهذا هو منتهى الصياغة الفنية التي تُحكِّم البناء وتجعل القصّتين متداخلتين بهذا النحو في نفس الوقت الذي تجعلهما من خلاله منفصلتين . . . والمسوّغ الفني لمثل هذا التداخل والاستقلال (من حيث البناء القصصي) هو : إبراز جملة من الأفكار المستهدفة في عملية القصّ . . منها : أن الجهاد في سبيل الله تعالى لا ينحصر في شخوص الأنبياء بل أن العاديين من الناس يضطلعون بذلك أيضاً بدليل أن مؤمن آل فرعون قد بدأ يستكمل ما بدأه موسى ، . . . ومنها : أن العمل من أجل الله تعالى يتطلّب حيناً سرّية العمل (كما هو طابع شخصية مؤمن آل فرعون الذي وصفته القصة بأنه رجل يكتم إيمانه) مقابل شخصية موسى التي جهرت بعملها منذ أول لحظة ، وأن الإعلان عن العمل وإنهاء (التقية) ينبغي أن ينتظر الوقت المناسب ، أو أن الموقف عندما يصل إلى درجة قتل الرُّسل : حينئذٍ يتعيّن الدخول إلى المعركة ، مضافاً إلى استخلاص دلالة أخرى هي : ممارسة الذكاء الاجتماعي في دخول المعركة : كما صنع مؤمن آل فرعون حينما خاطب القوم بأن يتركوا قتل موسى لأنّه إن كان صادقاً لأصابتهم المنفعة ، وإن كان كاذباً فعليه كذبه

إذاً : جاء البناء القصصي القائم على تداخل القصص واستقلالها مرتبطاً بإبراز الأهداف التي أشرنا إليها . . .



وإذا كان هذا النمط من البناء قائماً على تداخل قصّتين ، فإنّ من النصوص ما تتداخل فيه ثلاث قصص مثلاً ، وهذا من نحو القصص الثلاث التي تابعت في سورة

البقرة : قصة ، الذي حاج إبراهيم في ربه أن آتاه الملك ، إذ قال إبراهيم : ﴿ رَبِّيَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ ﴾ (وقصة ؛ الذي مرَّ على قرية وهي خاوية على عروشها ، ﴿ قَا أَنِّي يُحْيِي هَذِهِ اللَّهُ بَعْدَ مَوْتِهَا ﴾) (وقصة إبراهيم الذي قال : ﴿ رَبِّ أَرْنِي كَيْ تَحْيِي الْمَوْتِ قَالَ أُولَمْ تُؤْمِنُ قَالَ بَلَى وَلَكِنْ لِيَطْمَئِنَّ قَلْبِي ، قَالَ فَخُذْ أَرْبَعَةً مِنَ الطَّيْرِ فَصِرْهِنَّ إِلَيْكَ ﴾

فهنا ثلاث قصص ، كل واحدة مستقلة عن الأخرى ، إحداها عن غرود ، والأخرى عن مارَّ على قرية خاوية ، والثالثة عن تقطيع أربعة من الطيور . . . ولكن الطابع المشترك بين القصص الثلاث التي جاءت واحدة تلو الأخرى ، هو : قضية الإمامة والإحياء والمُسَوِّغُ لمثل هذا التداخل بين القصص هو : إبراز مفهوم الإمامة من قبل الله والإحياء على جميع المستويات ، سواء أكان ذلك عنصراً بشرياً أم حيوانياً ، كما أنَّ المُسَوِّغَ لفصلها بعضاً مع الآخر هو : استقلالية كل ظاهرة وخضوعها لقدرات الله تعالى . . . ثم تمايز الشخصيات في إدراكها العبادي ، فشخصية إبراهيم غير شخصية المارَّ على القرية ، وهما - من النمط المؤمن - غير شخصية غرود الكافر : حيث إنَّ كلاً منهم كان يملك تصوُّراً خاصاً عن الإمامة والإحياء ، فإبراهيم طلب تجربة جديدة ليطمئن فؤاده ، والمارَّ : تساءل عن إمكان أن تعود قرية خاوية إلى الحياة ، والكافر خُيِّلَ إليه أنَّه حينما يعتمد إلى أحد رجلين ممن وجب عليهم القتل فيطلق سراح أحدهما ويقتل الآخر : يكون بذلك قد أحيأ وأمات . . . وتكون القصة بإبراز مثل هذه الشخصية قد كشفت عن عقلية الحكام الذين يعشون بمصائر الناس وهم حقى أغبياء إلى هذه الدرجة ، ولذلك عندما قال له إبراهيم : إِنَّ اللَّهَ يَأْتِي بِالشَّمْسِ مِنَ الْمَشْرِقِ فَأْتِ بِهَا مِنَ الْمَغْرِبِ : بهت الكافر وأدرك حماقة ذاته



ونَدَعِ الهيكل العام إلى خطوطه التي تساهم في نسج القصة . . . حيث لحظنا كيف أنَّ القصص القرآني يستثمر غالبية العمليات النفسية التي يصدر الإنسان عنها في سلوكه فتبرزها إلى السطح . . . لحظنا ذلك في إبرازها لمستويات التفكير المختلفة عند الشخص ، وفي استثمارها للعمليات الذهنية مثل (التداعي الذهني) ومثل (الأحلام) التي تشكل فعالية لا شعورية من سلوك البطل ، حتى أنَّ قصة كاملة مثل

(قصة يوسف) (ع) نجدها أساساً تقوم على مادة (الأحلام) في نسيجها القصصي . . . فقد كان حلم يوسف في رؤيته الأحَدَ عشرَ كوكباً هو المادة التي تحركت الأحداث الخطيرة من خلالها ، وكان « حلم » صاحبي السجن هو الخيط الذي تسبب في إنقاذ يوسف من السجن ، وكان (حلم) الملك الذي رأى البقرات - بعد ذلك - هو الخيط الذي أوصل يوسف إلى تسلُّمه خزائن الأرض

إذاً : أمكننا ملاحظة كيف أنّ (الحلم) شكّل نسيج القصة وأقام جميع الحوادث والمواقف والشخص والبيئات : على أساسٍ منه . . . ، وهذا هو قمة الإمتاع الفني الذي يستثمر فعالية من فعاليات الإنسان (مثل الحلم) لا ليدير عليها مصائر تتصل بمجتمع بأكمله (حيث كان القحط الذي تنتظره البلاد : كافياً لأن يهلك مجتمع مصر بأكمله لولا (الحلم) الذي رآه الملك وفسّرهُ يوسف وخطّط له اقتصادياً) ، ليس هذا فحسب ، بل ليدير عليها أيضاً - وهذا هو الأشد أهمية - مصائر أو مبادئ عامة تمسّ الصميم من سلوك الإنسان عبادياً ، . . . فقد أبرزت القصة مفهومات الصبر ، والحسد ، والعزة ، وتحكُّم المرأة ، وضعف الرجل ، والخيانة ، والنظافة الخ ، حتى أنّ دافعاً مثل الحسد أو الحاجة الجنسية يقتاد إلى صياغة مؤامرة لقتل أخ ، أو إلقائه في بئر ، أو إيداعه في سجن الخ . . . وحتى أنّ ممارسة مثل الصبر تقتاد إلى خرق القانون الكوني للإنسان فيرتدّ الإنسان بصيراً بعد أن كان أعمى ، ويقتاد إلى الملك والنبوة بعد أن كان الإنسان عبداً يُشترى بدراهم معدودة ، وهكذا . . .

* * *

أخيراً - ونحن نعرض لبناء القصة القرآنية الكريمة - ينبغي أن نشير إلى أبرز خطوط البناء فيها ألا وهو : (الزمن النفسي) الذي تسلكه القصة القرآنية في صياغة الأحداث والمواقف : ذلك من حيث إبراز بعضها واختزال الآخر ، وتقديم بعضها وتأجيل الآخر . . . وإذا كان الأصل - في الحكاية عن الظواهر - هو : خضوعها للتسلسل الزمني ، فإنّ هذا الأصل لا ينطوي على قيمة ذات بال إلا بمقدار ما تتضمنه من هدف إيجابي فقصة يوسف - كما لحظنا - خضعت للتسلسل الزمني نظراً لأنّ مادّتها (الحلمية) التي نسجت أحداث القصة عليها : كانت - من حيث الزمن - أول حادثة (رؤية الأحَد عشر كوكباً) كما هو واضح . . . لكن الغالبية من القصص القرآني

تقتطع شرائح الزمن لتضع كل شريحة منه بما يلائم الزمن (النفسي) للقارىء ، أي : بكلمة بديلة ، بما يلائم الهدف الفكري الذي تعترم القصص توصيله إلى القارىء .

لنقرأ هذه البداية القصصية :

﴿ ألم تر إلى الملأ من بني إسرائيل من بعد موسى ، إذ قالوا لنبي لهم : ابعث لنا ملكاً نقاتل في سبيل الله . قال : هل عسيتم أن كتب عليكم القتال ألا تقاتلوا قالوا : وما لنا ألا نقاتل في سبيل الله وقد أخرجنا من ديارنا وأبنائنا ، فلما كتب عليهم القتال تولوا إلا قليلاً . . . ﴾

هذه المقدمة القصصية استهلكت حديثها أولاً بطلب من الإسرائيليين بأن يبعث الله إليهم قائداً عسكرياً . . .

القارىء لا يعلم ما هو السبب في هذه المطالبة بقائد عسكري ، ولماذا بدأت القصة بعرض هذا الطلب ، . . . لكن عندما يسألهم نبيهم بعد ذلك : هل أنتم مستعدون للقتال ؟ حينئذ أجابوا قائلين : لم لا نكون مستعدين وقد أخرجنا من ديارنا ؟ هذا يعني أن الإسرائيليين قد اضطهدهم الأقباط وأخرجوا من ديارهم ، ولذلك طلبوا من نبيهم أن يبعث الله لهم ملكاً يقاتلون معه من أجل إنقاذهم . . . فمن حيث التسلسل الزمني : حدث الاضطهاد أولاً ثم حدث هذا الطلب من الإسرائيليين ، . . . ولكن القصة أبرزت أولاً : الطلب ، ثم رجعت إلى الماضي فنقلت أسباب الطلب وهو الاضطهاد . . . حينئذ لا بد أن يكون هناك سرّ في من وراء هذا التقطيع للزمن من حيث استهلال القصة من وسط الأحداث لا من بدايتها ، ونقول (من وسط الأحداث) لأن القصة سوف تنقل بعد ذلك حادثة القتال فتكون هذه الحادثة (نهاية) للأحداث ، ويكون طلب الإسرائيليين هو (وسط) الأحداث ، ويكون اضطهادهم (بداية) الأحداث ، والسؤال هو : لماذا استهلكت القصة عرضها من (وسط) الأحداث ، وقدّمت ذلك بدلاً من أن تخضع القصة للتسلسل الزمني ؟ . . .

إنّ السرّ الفني وراء ذلك واضح كل الوضوح ، لأنّ القصة جاءت في سياق سورة البقرة التي تحدثت عن سلوك الإسرائيليين بأكثر من مائة آية : عرضت خلالها تمرّد الإسرائيليين وجبنهم وعدم التزامهم بالعهود ، . . . وفي هذه القصة التي نتحدث عنها

تستهدف القصة إبراز سلوكهم المذكور وهو كذب دعواهم في الاستعداد للقتال ، ولذلك سألهم نبيهم : هل أنتم مستعدون للقتال ؟ كما أنّ الأحداث اللاحقة في نفس الوقت أثبتت كيف أنّ الإسرائيليين قد انهزموا من المعركة قبل أن يصلوا إلى ساحة القتال إلا فئة قليلة منهم . . .

إذاً : عندما بدأت القصة من وسط الأحداث إنما استهدفت إبراز هذا الجانب من سلوك الإسرائيليين ، فكان اقتطاعها لشريحة من الزمن (وهو الحاضر) ثم الارتداد بالقصة إلى الزمن (الماضي) ثم العود من جديد إلى (المستقبل : حادثة القتال ذاتها) . . .

من حيث الشخصوس

الشخصية أو البطل - كما نعرف جميعاً - تُعدّ أهم عناصر القصة وأشدّها حيوية وإمتاعاً : نظراً لكون الإنسان هو المُستهدف في كل شيء ، فهو بحركته ، بمواجهته مع الآخرين ، بتعامله مع الظواهر المحيطة به ، باستجاباته المختلفة حيال المنبهات ، بأفكاره وانفعالاته وتأمّلاته . . . الخ يُجسّد (حيوية) القصة : كما هو واضح . لذلك عَنِ القرآن الكريم يرسم الشخصوس على مختلف الصعد : رسمهم شخصوساً من النمط الإيجابي (مثل الأنبياء وأصحاب الكهف مثلاً) ، ومن النمط السلبي (فرعون ، أبي لهب الخ) ومن النمط المتأرجح (مثل السحرة الذين آمنوا ، ومثل صاحب الجنتين الذي ندم على شركه) . . . رَسَمَهُم شخصوساً « جماعيين » مثل : مجتمعات نوح وصالح وهود وإبراهيم ولوط وشعيب وموسى وعيسى الخ ، ورَسَمَهُم شخصوساً فرديين : كما مثّلنا أعلاه .

رَسَمَهُم من الداخل : بأفكارهم وتأمّلاتهم ودوافعهم وبواعثهم ، كما رَسَمَهُم من الخارج : في ملامح جسديّة ، وهيئات خارجية من ملبس ومأكّل . . . الخ ، ونشاطات حركية مختلفة . . .

رَسَمَهُم من العضوية البشرية ، كما رَسَمَهُم من العضويات الأخرى (الطير ، . . . الخ) ، مثلما رسمهم من مخلوقات غير مرئية مثل : الملائكة ،

الجن . . . بل رَسَمَهُم من عناصر (الجهاد) أيضاً مثل (الجبال) كما سنرى .

والمهم ، أن رَسَمَهُم بهذه المستويات فرضته سياقات خاصة تتطلب مثل هذا التنوع ، كما أنه تمَّ وَفَّقَ صياغات ممتعة ، ومثيرة ، ومدهشة . . . فلو أخذنا - على سبيل المثال - سورة (الكهف) واستشارها للقصص التي وَظَّفت لإنارة الفكرة الحائمة على (زينة الحياة) الدنيا ، لأمكننا أن نتبين : مستويات رسم الشخصية بالنحو الذي أشرنا . . . ففي هذه القصص شخصيات على مستوى النبوة (شخصية موسى (ع)) وعلى مستوى النبوة والملك (شخصية ذي القرنين) وعلى مستوى كبار الموظفين (شخوص أهل الكهف) وعلى مستوى العاديين (صاحب الجنتين وزميله) . . . وقد رُسِمَ هؤلاء وَفَّقَ منحنيات مختلفة تعرض عابراً إلى بعض سماتها الفنية . . . لقد رَسَمَهُم النص من (الداخل) :

﴿ أَنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى * وَرَبَطْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا فَقَالُوا : رَبَّنَا رَبِّ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ ، لَنْ نَدْعُوكَ مِنْ دُونِ الْإِسْهَاءِ لَقَدْ قُلْنَا إِذًا شَطَطًا هَؤُلَاءِ قَوْمُنَا اتَّخَذُوا مِنْ دُونِ اللَّهِ آلِهَةً لَوْلَا يَأْتُونَ عَلَيْهِمْ بِسُلْطَانٍ بَيِّنٍ فَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنْ افْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِبًا * وَإِذْ اعْتَزَلْتُمُوهُمْ وَمَا يَعْبُدُونَ إِلَّا اللَّهَ فَأَوْوُوا إِلَى الْكَهْفِ يَنْشُرْ لَكُمْ مِنْ رَحْمَتِهِ وَيَهَيِّءْ لَكُمْ مِنْ أَمْرِكُمْ مَرْفَقًا . . . ﴾ . . . هذا الوصف الداخلي لشخوص الكهف يُلَخِّصُ موقفهم الفلسفي من الحياة ، وموقفهم من المجتمع الوثني ، مثلما يكشف لنا عن طُرُز تفكيرهم في الهروب من مجتمع الشرك (الذهاب إلى الكهف) ودرجة إيمانهم بالله وثقتهم به تعالى بحيث اطمأنوا إلى أَنَّ اللَّهَ يَنْشُرْ لَهُمْ مِنْ رَحْمَتِهِ حَتَّى وَهَمَ دَاخِلُ الْكَهْفِ الْمَهْجُور والمهم فنيّاً أَنَّ مثل هذا الوصف الداخلي للشخوص لا تنحصر أهميته الفنية في مجرد التعرف على هويّتهم الفكرية فحسب ، بل يتجاوزها إلى الانعكاسات التي يتركها هذا الرسم على مستقبل القصة . فأهل الكهف عندما يقولون ﴿ فَأَوْوُوا إِلَى الْكَهْفِ : يَنْشُرْ لَكُمْ رَبُّكُمْ مِنْ رَحْمَتِهِ وَيَهَيِّءْ لَكُمْ مِنْ أَمْرِكُمْ مَرْفَقًا ﴾ هذا الوصف ينطوي على مهمة فنية هي إنماء وتطوير الأفكار الداخلية إلى تجسيد خارجي يتحقّق فيها بعد ألا وهو : الحادثة الإعجازية للكهف حيث أُحيطوا برعاية الساء وَفَّقاً لحسن ظنّهم الذي مثلّته عبارة ﴿ يَنْشُرْ لَكُمْ رَبُّكُمْ مِنْ رَحْمَتِهِ . . . الخ ﴾

فإذاً : جاء الرّسم الداخلي لشخوص أهل الكهف (يقيّنهم بالله تعالى) متوافقاً مع أحداث القصة التي تتبّع لاحقاً ، حيث يخلص القارئ إلى حصيلة مهمة هي : أنّ الثقة بالله تعالى تصل إلى درجة الخرق للقوانين الكونية . . .

وأما بالنسبة إلى الرسم الخارجي للشخوص . . . فقد رسمهم النص في الكهف على هذا النحو ﴿ وتحسبهم إيقاظاً وهم رقود ، ونقلبهم ذات اليمين وذات الشمال ﴾ . ورسمهم - وهم على وشك الانبعاث بهذا النحو ﴿ لو اطلعت عليهم لوليت منهم فراراً ولملت منهم رعباً ﴾ . . . هذه الأوصاف الخارجية : رقوداً من حيث الهيئة الجسمية ، مفتوحى العيون - مع أنّهم رقود ، متقلّبين في النوم يميناً وشمالاً ، . . . ثم : الملمح الخارجي لهم من حيث طول شعورهم وأظفارهم التي تثير الرعب وتحمل على الفرار منهم . . . أمثلة هذا الوصف الخارجي لا يقف عند مجرد الإمتاع الذي يتحسسه القارئ وهو يواجهه ملامح فيزيقية تبعث على الإثارة والدهشة فحسب ، بل أنّ الملمح الخارجي لا بد أن ينطوي إمّا على صلة باللمح الداخلي للشخص بحيث يكون هناك تجاوب بين ما هو داخلي وما هو خارجي ، أو على صلة بدلالات أخرى ذات أهمية : وليس مجرد إثارة التعجب والدهشة .

لقد كان بإمكان النص أن يرسمهم بلامح عادية وبهيء لهم مناخاً تتوفّر فيه شرائط الحياة العادية : كما هيأ ذلك لمريم (ع) في القصة الخاصة بها في سورتي آل عمران ومريم على سبيل المثال : ولكن النص ليس في صدد إظهار المعجز فحسب ، بل : إظهاره من خلال تصوّرات أهل الكهف أنفسهم ، أي : أنّ الوصف الخارجي للأبطال يرتبط عضوياً بالوصف (الداخلي) لهم ، وهذا هو الرسم الفني للأبطال (وهو أمر قد اهتمت إليه القصة البشرية الحديثة خلال مراحل نموّها المختلفة) ، فأهل الكهف لم ينووا أن يودّعوا الحياة إلى الموت مثلاً ، كما لم ينووا أن يتمتّعوا بمباهج الحياة داخل الكهف بل فروا بدنيهم إلى الله تعالى ، وحينئذ فإنّ رسم ملامحهم الخارجية يتطلّب حالة متأرجحة بين ما هو طبيعي وبين ما هو إعجازي حتى يتناسق ذلك مع طبيعة تصوّرات أهل الكهف ، لذلك جاء الرسم مؤرجحاً بين ما هو طبيعي (فتح العيون) (وتقليبهم ذات اليمين والشمال) ، (طول أظفارهم وشعورهم) وبين ما هو إعجازي . . . مضافاً لذلك ، فإنّ انبعاثهم ذاته : مؤشّر يتناسب أيضاً مع طبيعة تصوّراتهم ، وهذا ما

أوضحه النص أيضاً حينما قال : ﴿ وكذلك بعثناهم ليتساءلوا بينهم . . . ﴾ فالتساؤل نفسه ، ﴿ قال قائل منهم : كم لبثتم ، قالوا : لبثنا يوماً أو بعض يوم ﴾ . . . ، وبعث أحدهم إلى الطعام : يكشف عن أن أصحاب الكهف قد تمَّ رسم ملاحظهم الخارجية ليتجانس مع رسم ملاحظهم الداخلية (وهذا لا ينفي بطبيعة الحال أن يكون الانبعاث مرتبطاً بأهداف أخرى مثل ﴾ ثم بعثناهم لنعلم أيَّ الحزبين أحصى لما لبثوا أمدا ﴾ حيث إنَّ خطورة الفن العظيم هي : أن يترشح بعدة دلالات كما هو واضح) وإذا تجاوزنا الرُّسم الداخلي و « الخارجي » إلى رسم ثالث وهو (هوية البطل) من حيث تعريفه أو إيهامه ، وجدنا أنَّ تحديد البطل باسمه أو تنكيهه يظل مرتبطاً بالعلاقة العضوية بين ذلك وبين الوظيفة التي رسمت له . . . ففي قصة موسى والعالم ، رُسم موسى شخصية نبوية معروفة بينما رُسم الخضر (ع) شخصية مبهمة جداً ﴿ فوجدنا عبداً من عبادنا ﴾ : وكان بإمكان النص أن يعرف « الخضر » - أو حتى مع افتراض أن هذا العبد حسب بعض النصوص المُفسَّرة أنه وليّ أو ملك - ، ولكنه (أبهم) هذه الشخصية ، لسبب في نحتمله وهو أن النص يستهدف إبراز حقيقة تقول إنَّ « المعرفة » لا تنحصر في أسماء متميِّزة اجتماعياً . . . ، أو أن من يتصور بأنه أعلم معاصريه - نظراً لما ألهمه الله من المعطيات - يظل تصوُّره غير صائب لإمكان أن تكون هناك شخصيات منزوية اجتماعياً أكثر معرفة من الشخصيات الاجتماعية ، أو (وهذا ما يتسق مع فكرة السورة التي تحوم على نبذ زينة الحياة الدنيا) ، وتقدّم نماذج : بعضها يتميِّز اجتماعياً (مثل ذي القرنين) وبعضها يختفي اجتماعياً مثل الخضر ، ولكنها يتعاملان وفق سلوك واحد هو نبذ زينة الحياة الدنيا) . إنَّ الغائب - اجتماعياً - يتعامل مع الله تعالى بنفس التعامل عند الحاضر - اجتماعياً - من حيث نبذهما لزينة الحياة الدنيا مقابل من تشدّه مظاهر الحياة الاجتماعية إلى زينة الحياة . . .

وإذا كان هذا السياق قد فرض تنكّر البطل ، فإنَّ سياقات أخرى تفرض تنكّر البطل أيضاً : لكن لإبراز دلالة أخرى هي : عدم الضرورة لذلك ، وهذا من نحو (فتى) موسى الذي صحبه في سفرته . والسبب في تنكير هذا البطل - كما نحتمل - هو : أنَّ النص يستهدف موسى (ع) وعلاقته بالخضر (ع) في قضية (المعرفة) . أما شخصية (الفتى) فهي قد وُظفت لهدف آخر هو : تذكير موسى بقضية انسراب

السمة ، حتى يعودوا إلى المكان المحدد للقاء موسى بالخضر . لذلك لا ضرورة لتعريفه .

* * *

وإذا تجاوزنا الرسم الداخلي ، والخارجي ، والتعريف ، والإيهام : للشخصية إلى رَسْمِها من حيث الأدوار التي تمارسها في القصة ، نجد أن النص رَسَمَها (رئيسة) و(ثانوية) نظراً للأداء الوظيفي الذي يحققه كل من هذين الرسمين ، فالشخصية « الرئيسة » هي التي تساهم في أدوار القصة جميعاً مثل موسى الذي اشترك في دورَي القصة وهما : السفر والملاقاة ، بينما جَسَّد (الفتى) شخصية (ثانوية) لعبت دوراً واحداً هو (السفر) واختفت في الدور الآخر ، وكذلك الخضر (ع) حيث جَسَّد شخصية (ثانوية) لعبت دوراً واحداً هو الملاقاة ، ولا علاقة لها بالدور الأول وهو السفر .

والأهمية الفنية لمثل هذا الرسم : أن الشخصية « الرئيسة » تُوظَّف لإنارة الهدف ، وأن الشخصية « الثانوية » تَعْمَل في ظل الشخصية الرئيسة في إنارة الهدف المشار إليه . ففي قصة موسى : شخصيتان ثانويتان : وُظِف كل منهما لاستكمال الهدف ، حيث ساهم (الفتى) في إيصال موسى إلى المكان الذي قصده ، وحيث حقق (الخضر) الهدف الذي تبناه موسى من وراء سفره إلى ذلك المكان ، بينما نجد موسى شخصية (رئيسة) يحوم عليها هدف القصة ألا وهو : أن الله تعالى عبادةً مجهولين أودعهم (المعرفة) التي قد لا تتوفر عند المشهورين من عباده طبيعياً ، قد توظَّف الشخصية الثانوية لإبراز الهدف كما لاحظنا في شخصية الخضر ، إلا أن الهدف بما أنه مزدوج يتصل من جانب بإشعار موسى (ع) بأن هناك من يفوقه (معرفة) (علماً بأن النصوص المُفسَّرة تشير إلى أن كلاً من موسى والخضر يمتلك معرفة يختص بها لا يمتلكها الآخر) ، ويتصل - من جانب آخر بإبراز هذه الحقيقة لمطلق الأدميين ، حينئذ فإن البطل (الرئيس) هو الذي يكفل رسمه بتجسيد الهدف المزدوج ، بينما لا يتاح للشخصية الثانوية إلا بتجسيد أحد الهدفين كما لاحظنا (بالنسبة لشخصية الخضر) ، أو بتمهيد المقدمات له (بالنسبة لشخصية الفتى) وتبعاً لذلك قد يتعدد الأبطال (الرئيسيون) وقد يتعدد الأبطال الجزئيون : من حيث استكمال الهدف . ففي قصة

صاحب الجنتين وزميله : هناك بطلان رئيسان ، جسّد الأول منهما جزءاً من الفكرة ألا وهو التشبّث بزينة الحياة الدنيا ، والآخر جسّد الجزء الآخر منها ألا وهو نبذ الزينة ، وكلاهما جسّد الحصلة العامة للهدف ألا وهي أنّ التشبّث بزينة الحياة يفضي إلى الخسران ، والنبذ لها يفضي إلى عكس ذلك . والأمر نفسه بالنسبة إلى تعدد الأبطال (الثانويين) الذين يُجسّد كل منهم جزءاً من الفكرة مثل شخصيات يعقوب ، أخوة يوسف ، الملك ، زوجة الملك ، نسوة المدينة ، صاحب السجن ، حيث إنّ كلّاً من هؤلاء جسّد جزءاً من الأفكار التي تستهدفها القصة مثل : الصبر ، الحسد ، الغيرة ، ضعف الشخصية ، التوبة ، الدافع الجنسي ، الخ . .

* * *

ونذع رسم البطل (رئيسياً وثانويّاً) إلى رسمه (فردياً وجماعياً) لنجد أنّ النص القرآني الكريم يتوفّر على هذا النمط من الرسم : تحقيقاً لوظائف فنية يتطلبها السياق . . . فالملاحظ أنّ الأبطال حينما يرسمهم النص (فردياً) : أمّا أن يكونوا على مستوى (الأنبياء) أو دونهم ، بصفة أنّ (النبي أو الرسول) يتلقّى المبادئ ويضطلع بتوصيلها ، وهو أمر لا يتحقق إلّا (لأفراد) وليس لغالبية الناس وهذا ما يسوّغ رسمهم (فردياً) ، وأمّا أن يكونوا على المستوى العادي (بغض النظر عن درجته الاجتماعية التي تمثله رئيساً للدولة أو فرأشاً فيها) وحينئذٍ يستثمرهم النص مجرد (نموذج) حتى يفيد الآخرون من رسمهم « فردياً » : كما لحظنا في شخصيتي صاحب الجنتين وزميله مثلاً . . . وأمّا المسوّغ الفني لرسم البطل (جماعياً) ، فلأنّ السياق يفرض ذلك وفّق مستويات مختلفة : بدءاً من المجتمع العالمي (مثل قوم نوح : فيما جسّدوا بطلاً جماعياً على مستوى العالم) مروراً بالمجتمع الإقليمي (مثل مجتمعات عاد وثمود الخ حيث جسّدوا بطلاً جماعياً على مستوى إقليم معين) وانتهاءً بمستوى (الجماعة) التي تكبر أو تصغر : حيث يتطلّب الموقف رسمهم بهذا النحو أو ذاك ، وهذا مثل « جماعة الكهف » : حيث إنّ تماثل مواقفهم سوّغ رسمهم « جماعياً » وليس « فردياً » ، ومثل جماعة المزرعة التي وردت قصّتهم في سورة القلم ﴿ إِنَّا بَلَوْنَاهُمْ كَمَا بَلَوْنَا أَصْحَابَ الْجَنَّةِ إِذْ أَقْسَمُوا لَيَصْرِمُنَّهَا مُصْبِحِينَ وَلَا يَسْتُنُونَ ﴾ فطاف عليها طائف من ربّك وهم نائمون * فأصبحت كالصريم * فتنادوا مصبحين . . . الخ ﴿ حيث إنهم - وهم ورثة

المزرعة التي تركها لأولاده - لا بدّ أن يُرسموا (جماعياً) للسبب ذاته (أي تماثل مواقفهم) ، ولذلك عندما تميّز أحدهم في موقفه ، وخالفهم في محاولة حرمان الفقراء من هذه المزرعة التي خصص قسم منها لمساعدة الفقراء في حياة أبيهم ، أو خالفهم حينما (أقسموا ليصر منها مصبحين ولا يستنون) : عندئذٍ رسمه النص بطلاً فردياً ﴿ قال أوسطهم : ألم أقل لولا تسبحون ﴾ . . .



أخيراً ، يُلاحظ أنّ الأبطال رُسموا - كما أشرنا في البداية - في أنماطهم الثلاثة ، الإيجابيين ، السلبيين ، المتأرجحين ، . . . ولا بدّ أن يفرض السياق أمثلة هذه الأنماط ما دام التركيب الاجتماعي قائماً أساساً على مثل هذا التقسيم للسُّلوك .

طبيعياً ، يظل الهدف من هذا الرسم الثلاثي للأبطال : « واحداً » هو : تجسيد الفكرة الإيجابية التي يستهدفها النص أساساً . فالشخصية الإيجابية (مثل : الأنبياء ، أهل الكهف ، مؤمن آل فرعون ، الخ) يشكلون (النموذج) و (المثال) الذي ينبغي أن (يقيدي) به الآخرون . والشخصية السلبية (مثل : المجتمعات البائدة ، فرعون ، أبي لهب الخ) : يشكلون : « العِظَة » والاعتبار بمصائرهم الكسيحة . أمّا الشخصيات المتأرجحة ، فإنّ القصة القرآنية أنهتهم حيناً إلى مصائر إيجابية (مثل السحرة الذين بدأوا منحرفين ، متعاونين مع فرعون ، وانتهوا مؤمنين) ، وأنهتهم حيناً إلى مصائر سلبية (مثل قوم إبراهيم الذين أقروا على أنفسهم بأنهم ظالمون في عبادتهم للأصنام ﴿ فرجعوا إلى أنفسهم فقالوا : إنكم أنتم الظالمون ثم نكسوا على رؤوسهم : لقد علمت ما هؤلاء ينطقون ﴾ ولكنهم مع ذلك ﴿ قالوا : حرقوه وانصروا آلهتكم إن كنتم فاعلين ﴾ . وسكت حيناً ثالثاً عن تحديد مصائرهم ، مكتفياً بإبراز عنصر (الندم) على سلوكهم المنحرف ، وهذا مثل مصير صاحب الجنتين الذي أنهته القصة إلى أن يقول : ﴿ يا ليتني لم أشرك بربي أحدا ﴾ لكن دون أن يتحدد مصيره إيجابياً أو سلبياً حيث تفاوتت النصوص في تحديد مصيره إلى الإيمان أو الكفر . . . والمهم ، أنّ النص أبرز عنصر (الندم) على سلوكه المشرك ، وهذا هو هدف النص ، سواء أكان الندم قد اقتاده إلى الإيمان أم أبواه مصرّاً على انحرافه ، . . . من هنا نستخلص كيف أنّ القصة القرآنية في رسمها للأنماط الثلاثة تظلّ مستهدفة حقيقة واحدة بالرغم من تنوّع

الشخوص : بخلاف القصة البشرية التي قد ترسم تأرجح الشخصية وصراعاتها من أجل إبراز عنصر الصراع ، - بصفته واقعاً نفسياً - دون أن تُنبه إلى الجسم أو دون أن تُنبه إلى المصير الإيجابي ، وتكون بذلك قد ساهمت في إضفاء المشروعية على « الصراع » ومن ثم في إشاعة الفساد كما هو واضح .

* * *

ولعلّ الملاحظة التي تتسم ببالغ الأهمية في رسم (الشخوص) هي : قضية (التدخّل) المباشر من قِبَل صاحب النص وفرض آرائه على الشخصية المرسومة ، ففي نطاق القصة البشرية التي تصطنع الشخوص نجد أنّ مبادئ الفن القصصي تحظر على القاص مثل هذا « التدخّل » أو التعليق المباشر على سلوك الشخصية ، . . . بيد أنّ أمثلة هذه المبادئ لا يمكن تقبلها إلا في نطاق محدود هو أن يُترك لشخصية أخرى فرض الرأي أو التعليق على السلوك : تحقيقاً لعنصر « الإقناع » الفني . . . أمّا القصة القرآنية الكريمة فتسخر - بطبيعة الحال - من أمثلة هذه المبادئ التي تُعنى بالفن من أجل الإمتاع وليس بالفن من أجل الإصلاح ، في حين تتوفر القصة القرآنية على تحقيق عنصرَي الإمتاع والإصلاح : ولكن من خلال توظيف الأول من أجل الآخر ، وهذا ما يمكن ملاحظته في المستويات جميعاً ومنها : مستوى رسم الشخصية ، ففي قصة إبراهيم التي تقدّمت الإشارة إليها لم تتدخل القصة في شجب سلوك الشخصيات السلبية بل جعلتهم ينكسرون رؤوسهم خجلاً وجعلتهم يقرّون بأنهم هم الظالمون ، وجعلت التعليق على ذلك : من خلال شخصية البطل الرئيس إبراهيم الذي عبّ على سلوكهم بهذا النحو ﴿ ثم نكسوا على رؤوسهم : لقد علمت ما هؤلاء ينطقون قال : أفتعبدون من دون الله ما لا ينفعكم شيئاً ولا يضركم . أف لكم ولما تعبدون من دون الله أفلا تعقلون ﴾ .

ومن الواضح أنّ جعل الأبطال : كل واحد منهم بحسب موقعه ، هو المحدد لسلوك الآخر - كما في النموذج المتقدم - يظل أشدّ إمتاعاً وأشدّ تأثيراً في تحقق عنصر « الإقناع » . . . بيد أنّ ذلك لا ينبغي أن يشكّل قاعدة ثابتة - كما هو شأن القصة البشرية القاصرة - بل أنّ السياق هو الذي يحدد ما إذا كان « تدخل » القصة متفقاً - كما في النموذج المُتقدّم وسواه من النماذج المتنوعة التي لم تتدخل القصة فيها بتوجيه أو تعليق مباشر ، أو ما إذا كان « التدخل » ضرورياً في سياقات أخرى ، وهذا من نحو التعليق

الآتي في قصة يوسف (ع) ﴿ وقال للذي ظن أنه ناج : اذكرني عند ربك فأنساه الشيطان ذكر ربه ، فلبث في السجن . . . ﴾ فالتعليق هنا على كون الشيطان قد أنساه ذكْرَ رَبِّهِ : يظل ضرورياً ، لا لأن المعلق على ذلك هو الله تعالى فحسب ، بل لأن المنطق الفني للقصة يتطلب ذلك أيضاً ، فيوسف (ع) منذ أول شدة تعرّض لها (حادثة البشر) وإنقاذه من فتنة (امرأة العزيز) الخ ، ثم - وهذا هو الأهم من ذلك - أن مستوى وعيه العبادي : لا يسمح لبطل آخر أن يصحّح موقفه الذي طلب من خلاله وساطة بشر : مع أن الأمر كله بيد الله تعالى ، لذلك جاء التعليق على سلوكه من قبل الله تعالى مباشرة ، ضرورة فنية لتصحيح موقفه : إذ أن المهم هو تصحيح الموقف وليس طريقة ذلك من حيث التدخل المباشر أو غير المباشر ، كما هو واضح . . .

* * *

حتى الآن لم نعرض إلا للشخص المرسومة : بشرياً ، أما الشخص أو الأبطال أو العناصر غير البشرية من ملائكة وجن وحيوانات ، فإن الحديث عنها يتطلب تفصيلاً لا يسمح به حجم هذا الكتاب ، ولكننا نضطر إلى الإشارة السريعة جداً إلى هذا الجانب . . .

إن القصة القرآنية الكريمة تُعنى أساساً بالتجارب البشرية وتوظيفها عبادياً ، مما يعني أن « الشخص البشرية » هي التي تتكفل بهذه المهمة ، . . . بيد أن عملية التوظيف العبادي ذاتها تتطلب رسماً لأبطال من جنس آخر يلقون بإنارتهم على هذا الجانب . . . من هنا جاء الرسم لأبطال من الملائكة والجن والعضوية الحيوانية : مكثفاً في الرسم القصصي للشخص . إن تجربة الميلاد البشري ذاتها قد اقترنت بعنصر الملائكة وإبليس مثلاً ، ففي أول قصص سورة البقرة مثلاً نجد قصة آدم (ع) قد رُسمت وفق تصوّر ملائكي خاص حيال خلق آدم : حيث اعتمدت القصة عنصر المحاورّة بين الله تعالى والملائكة عندما تساءلوا عن السرّ الكامن وراء إعادة تجربة أرضية سبق أن استتبع فساداً وسفكاً للدم : حسب المعلومات التي تملّكها عن التجربة الأرضية السابقة لميلاد آدم . . .

لقد علّم الله تعالى آدم الأسماء كلّها ، ثم عرضها على الملائكة ، ويسألها عن

معلوماتها في هذا الصدد، فأجابت قائلة ﴿سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك أنت العليم الحكيم﴾ ، ثم قال تعالى لآدم أعلمهم بأسمائهم ، وفعلاً : أعلمهم آدم بذلك ، وحينئذ قال الله تعالى للملائكة : ﴿ألم أقل لكم إني أعلم غيب السموات والأرض . . . ﴾ هذه المحاورة بين الله تعالى والملائكة تشكّل طرفاً غير بشري كما هو واضح ، إلا أنها فرضتها الضرورة التي اقترنت بالميلاد البشري ، وهي ضرورة تعكس أهميتها على التجربة البشرية وتوظيفها عبادياً ، حيث يستخلص القارئ جملة من الدلالات ، وفي مقدّمها : أنّ التجربة البشرية تنطوي على حكمة ينبغي ألاّ يبحث عنها بدليل أنّ الملائكة الذين أودعهم الله معرفة خاصة لم يتح لهم أن يدركوا سرّ ذلك ، . . . ومنها : أنّ الله تعالى : أكسب العنصر البشري قيمة كبيرة لدرجة أنّه تعالى أسجد الملائكة لهذا العنصر فيما يترتب على ذلك أن يعرف المرء قيمة نفسه وأن يوظفها عبادياً لا أن يتغافل عن ذلك ويشغل بمتاع الحياة الدنيا . . .

إذاً : جاء الرسم لأبطال من غير البشر موظفاً لإنارة التجربة البشرية . . . كذلك رسم شخصية (إبليس) في القصص المتنوعة التي انتظمت القرآن الكريم ، جاء : موظفاً لإنارة التجربة البشرية ، حيث يستخلص القارئ من حصيلة هذا الرسم ، أنّ التمرّد على مبادئ الله تعالى (من خلال القياس العقلي) أو من خلال نزعة (التكبر) سوف تُقضي بالشخصية إلى السقوط ، حتى لو أفتت الشخصية غالبية عمرها في الطاعة : كما حدث لإبليس . . . وهذا ما ينبغي أن تستثمره الشخصية البشرية فتتخلّى عن نزعة التكبر ، وألاً تعترض (وهي موسومة أساساً بالقصور العقلي) على مبادئ الله تعالى الموسومة بالكمال المطلق .

وحين نتجه إلى عنصر (الجن) مثلاً ، نجد أنّ رسم شخصهم (كما لحظنا عند عرضنا لقضية الشكل القصصي) قد وُظف من أجل التحرية البشرية ، فالقصة قد استهدفت لفت النظر إلى أنّ (الجن) - وهم من غير عنصر البشر - قد استجابوا لرسالة الإسلام بمجرد استماعهم للقرآن الكريم : في حين أنّ البشر الذين جاء القرآن بلغتهم وجاء الرسول من عنصرهم : تلكأوا في ذلك ، مما يترتب على مثل هذا الرسم لشخص (الجن) : أنّ تتم الحجّة على البشر وأن يتحمّلوا - من ثم - مسؤولية سلوكهم .

وإذا تابعنا رسم العناصر غير البشرية للحظنا أنَّ العضوية الحيوانية ساهم أيضاً في بلورة الوظيفة العبادية للبشر . . .

ففي قصة الفيل : كان (الطير) قد رُسم بنحو مدهش ليمارس عمليات عسكرية حيال العدو الذي زحف نحو مكة المكرمة . . . وجاء هذا الرسم مُوظفاً لإنارة الفكرة الذاهبة إلى أنَّ الله الذي أرسل الطير لإبادة العدو بمقدوره أن يصنع ذلك بالنسبة للعدو الجديد الذي حاول إلحاق الأذى بالإسلاميين ، وحينئذٍ يكون عنصر (الطير) غير متميز عن العنصر البشري من حيث مساهمته في المعارك ، وتوظيفه - من ثم - في بلورة العمل العبادي المرتبط بالإنسان .

وفي قصة داود مثلاً نجد أنَّ عنصر (الطير) يساهم بدوره في هذا التوظيف العبادي للإنسان . . . تقول القصة ﴿ ولقد آتينا داود منا فضلاً ، يا جبال أوبي معه ، والطير ، وألنا له الحديد . . . الخ ﴾ فالمقدمة القصصية ﴿ ولقد آتينا داود منا فضلاً ﴾ طرحت مفهوم « الفضل » ليتطور وينمو عضوياً إلى تمسيد عملي للفضل هو ﴿ يا جبال أوبي معه والطير ﴾ ، فهنا جاء عنصر (الطير) موظفاً لأكثر من هدف ، منه : أنَّ الطير تمارس عملية (تسبيح) أو ترجيع لداود (ع) ، ففي الحالين نستكشف أولاً حقيقة عبادية تتصل بمطلق المخلوقات ؛ وهي : إنها موظفة للعمل العبادي - وليس الإنسان وحده ، ثانياً أنها تتجاوب مع العنصر البشري : إذا كان هذا العنصر مُخلصاً في عمله العبادي (مثل داود)



ليس هذا فحسب ، بل أنَّ عنصر (الجهاد) - وليس المخلوقات الحية (ملائكة ، جن ، حيوان) فحسب - يرسم وكأنَّه (بطل) أيضاً ، حيث إنَّ قصة داود جمعت بين الجبال والطير حينما اخضعتهما لرسم واحد هو :

﴿ يا جبال أوبي معه ، والطير ﴾ فالجبال قد رُسمت (بطلاً) مثل الطير تمارس عملية (تأويب) (تسبيح) (ترجيع) . . ورسم مثل هذا البطل له مسوغاته الفنية والفكرية .

أما فكرياً ، فلأنَّ اللغة غير البشرية (كائنات نباتية وجمادية) تظل حقيقة لا

مناقشة فيها لصريح الآية الكريمة ﴿ ولكن لا تفقهون تسبيحهم ﴾ ، بمعنى أن الكائنات غير الحية (بالنسبة لتصوّر الإنسان النسبي) تمارس عملاً عبادياً أيضاً ، وهذا وحده كافٍ في لفت نظر الشخصية البشرية إلى أن الكون بأكمله موظفٌ عبادياً مما ينبغي أن يفيد البشر من هذه التجربة فيُضَاعَف عمله العبادي ، . . . مضافاً إلى أن جعل (الجبل) يتجاوب مع داود : يلفت نظر الشخصية البشرية إلى أن الإخلاص في الطاعة يستتبع أن يأمر الله تعالى : الجبال بأن تتجاوب مع داود : تثنياً لإخلاصه العبادي من جانب ، وتحسّساً بمعطيات الله تعالى من جانب آخر . . .

وأما فنياً ، فلأنّ التحسيس بمعطيات الله تعالى قد تُجسّد من خلال الصياغة الفنية للقصة حيث جاءت مقدّماتها التي تقول : ﴿ ولقد آتينا داود منا فضلاً ﴾ إرهاساً بما ستكشف عنه القصة من أحداث تُعدّ تجسّداً عملياً للمقدمة : كما أشرنا في حديثنا عن ظاهرة العنصر الحيواني ، هذه الأحداث (حسب المصطلح القصصي : تطوير أو إنماء عضوي) أو هي تعبير عن مفهوم (الفضل) الذي طرحته مقدمة النص .

من حيث الأحداث والمواقف

تقوم القصة - آية قصة كانت - على موقف أو حدث يرتبط بالشخصية . . . أما الموقف فهو سلوكها أو استجابتها حيال هذه الظاهرة أو تلك ، وأما الحدث : فوقائع مادية مثل : معركة ، زواج ، موت ، انبعاث ، حريق ، مطر . . . الخ حيث ترتبط هذه الوقائع بالشخصية مباشرة أو بنحو غير مباشر ، وتساهم في بلورة الأفكار التي تستهدفها القصة . . . فضلاً عن أن الوقائع - في حدّ ذاتها - تنطوي على حيوية وإثارة وإشباع لفضول القارئ الباحث عن المعرفة ، واستكناه السر ، والوقوف عند مختلف ظواهر الحياة . . .

القصة القرآنية تُعنى برسم الوقائع دون أدنى شك ، إلا أن كلّ واقعة لا تسرد إلّا بقدر ما تساهم في تجلية الفكرة التي تستهدفها ، كما أن كلّ حادثة أو جزء منها ترسم بنحو عضوي يترك انعكاساته على باقي الأجزاء ، مثلما ترسم وفق تخطيط ممتع مقرون بعناصر التشويق والمهاطلة والمفاجأة . . . وترسم بنمطها : « العادي » الذي يخضع

لقوانين الكون ، « والمعجز » الذي يخترق ذلك . . . ومن ثم ، فإن رسمها يختلف المستويات يظل موظفاً لإنارة الأفكار المستهدفة كما قلنا ، وبما أن الحقول السابقة تكفلت بعرض هذه الجوانب التي وردت خلال حديثنا عن الشخصيات وسواها ، وحينئذ لا نعرض لها إلا لمحة خاطفاً

تتميز (الحادثة) في قصص القرآن بكونها (واقعية) - وقعت فعلاً ، أو تقع لاحقاً دنوباً أو أخروياً (أي : حوادث اليوم الآخر) . وأهم مميزات هذه الواقعية هي : تحقيق عنصر الإقناع الفني (- بحيث يدرك القارئ بأنه أمام « حادثة » لها تحققها في الخارج وليس أمام حوادث مصطنعة أو أسطورية (كما هو طابع القصة البشرية) ، إذ إن انفعال الإنسان بما هو (واقع) هو الذي يحمله على تعديل السلوك الذي تستهدفه القصة من وراء عرضها للحوادث ، وليس القصة المفتعلة التي يخبرها القارئ سلفاً

من هنا كانت القصة القرآنية تعنى بعرض الحوادث عناية بالغة ، وتشدد في عرض الحوادث المعجزة بخاصة : نظراً لأن الإعجاز يحمل الشخصية على أن تستجيب بنحو أشد فاعلية من الحادثة العادية (وإن كانت الحادثة العادية تحقق نفس الفاعلية في سياقات خاصة كما سنشير) ولعل لاستجابة الشخص حيال ما هو عادي من الحوادث من أثر هو الذي دفع كتاب القصة إلى اصطناع ما هو وهم وأسطوري بوجود مجتمعات تحيا بالفعل ثقافة أسطورية أم كان ذلك في القصة الحديثة التي تستثمر الأساطير لاستخلاص الدلالة التي تستهدفها القصة : إلا أن نفس استيثارها للأسطورة مؤثر إلى وجود ميل إنساني إلى ما هو غير عادي من الظواهر . . . لذلك يظل (الحوادث المعجز) في القصة القرآنية محققاً من جانب : إشباع الميل إلى ما هو غير عادي ، ومحققاً - وهذا هو المهم بطبيعة الحال - الهدف العبادي الذي تُعتمز توصيله القصة : من جانب آخر . فالملاحظ أن قصص : خلق آدم من التراب ، حوادث الطوفان ، الصيحة ، . . . الخ ، حوادث : الإنجاب من غير أب (عيسى ع) ، نزل الرزق من السماء (مريم ع) ، نزول المائدة ، إحياء البقرة ، إحياء الطيور الأربعة ، إحياء المار على القرية بعد مائة سنة ، نوم أهل الكهف ، جنود الملائكة ، مقاتلة الطيور ، العصا ، اليد البيضاء ، انفلاق البحر ، تفجير الينابيع ، إبادة المزارع ، المكوث في بطن الحوت ،

ارتداد البصر ، تحول النار إلى برد وسلام الخ . . . هذه الحوادث (المعجزة) تشكل - كما هو ملحوظ غالبية القصص القرآني الكريم ، مما نستخلص منه أهمية الرسم لمثل هذه الحوادث من حيث انعكاساتها على تعديل السلوك مما تستهدفه القصة القرآنية أساساً : كما هو واضح .

ولعل انعكاس هذه الحوادث المعجزة - من حيث الرسم القصصي لها - على بيئة اليوم الآخر (قيام الساعة ، الموقف ، المصائر) ، يظل واحداً من المعطيات الفنية التي تُعَدُّ إلى تعميق القناعة بمعجزات اليوم الآخر ، وهو ما تتكفل برسمه قصص متنوعة ، نختم بها حديثنا عن القصص القرآني الكريم .

من حديث البيئة الأخروية

يلاحظ أن القصة القرآنية الكريمة أوَّلت البيئة الأخروية عناية بالغة الأهمية نظراً لكونها - من جانب - حصيصة الجزء المترتب على العمل العبادي في الدنيا ، وكونها : البيئة الخالدة من جانب آخر . . . ويأخذ رسم البيئة الأخروية مستويات متنوعة تبدأ من بيئة القبر التي تعدّ برزخاً بين الدنيا والآخرة ، إلى مستويات مُفَصَّلة من الرسم القصصي تبدأ بقيام الساعة وما يصاحبها من النفخة التي تتلاشى الدنيا من خلالها ، ومن النفخة التي تُحْمَى بها الموق ، ثم : الموقف المُعدّ للحساب : بما يواكبه من شدائد نفسية وبدنية ، ثم المصائر النهائية من جنة أو نار : يقترن رسمهما من عذاب أو نعيم ، وهذا يعني أن قصة البيئة الأخروية تتناول البيئات التالية :

١ - البرزخ ٢ - تلاشي الكون ٣ - الانبعاث ٤ - الموقف ٥ - المصائر إلى الجنة أو النار ، كما أن كلاً من البيئات المذكورة تتضمّن : وصفاً للعذاب أو النعيم نفسياً وجسدياً ، بيد أن المهم - فنياً - أن رسم البيئة الأخروية يتميز عن البيئة الدنيوية بكونها غائبة عن الخبرة البشرية إلّا من خلال ما هو نسبي من خبرات الإنسان مما يضيف على الرسم القصصي نكهة خاصة لا يمكن للدارس أن يلم بها إلّا من خلال التذوق الفني الصرف الذي يُحَسِّن ولا يوصف كما أن هذا الرسم يتميز بكونه مضوَّغاً على مستويين : أحدهما يتم من خلال قصص تُعنى بالبيئة الدنيوية ، ولكنها تقطع شرائح الزمن لتتنقل

شريحة منها أو أكثر إلى بيئة الآخرة ، وهذا من نحو ما رَسَمَتَه قصة (مؤمن آل فرعون) حيث نَقَلَتْ فرعون وقومه إلى بيئة الْبَرْزَخ وما عرضت عليهم من بيئة النار بعد أن انتهت القصة من رسمها حياة البطل المؤمن حيث كانت كلمته الأخيرة التي وجهها إلى قومه (في الاجتماع الذي حضره فرعون : كما لحظنا ذلك سابقاً) هي :

﴿ فستذكرون ما أقول لكم ، وأفوض أمري إلى الله ، إن الله بصير بالعباد ﴾ ثم عَقَبَت القصة على حياة البطل : ﴿ فوقاه الله سيئات ما مكروا ، وحاق بآل فرعون العذاب . النار يعرضون عليها غدواً وعشياً . ويوم تقوم الساعة : ادخلوا آل فرعون أشد العذاب ﴾ فالنار التي يعرضون عليها غدواً وعشياً هي : بيئة « الْبَرْزَخ » بدليل أن القصة قالت بعد ذلك مباشرة ﴿ ويوم تقوم الساعة : ادخلوا آل فرعون أشد العذاب ﴾

المهم ، أن هذه القصة التي تحدت عن بيئة الدنيا : تحدت أيضاً عن بيئة الآخرة (متمثلة في « الْبَرْزَخ » الذي يعدّ أول منازلها) من خلال النقلة الزمنية لأبطال القصة ، حيث كان الارتباط عضوياً بين البيئتين ، فمؤمن آل فرعون عندما كان يقول : ﴿ ويا قوم مالي أدعوكم إلى النجاة وتدعونني إلى النار ﴾ ، وعندما ختم كلامه بقوله ﴿ فستذكرون ما أقول لكم . . . ﴾ : قد أرهص - من خلال عملية النمو الفني للأحداث - بمصائر آل فرعون ، وها هم القوم ﴿ النار يعرضون عليها غدواً وعشياً ﴾ في الْبَرْزَخ ، وها هم أيضاً ﴿ يوم تقوم الساعة : ادخلوا آل فرعون أشد العذاب ﴾ . . . وها هم في بيئة النار يلوم بعضهم البعض ﴿ وإذ يتحاجون في النار ، فيقول الضعفاء للذين استكبروا : إنا كنا تبعاً لكم فهل أنتم مغنون عنا نصيباً من النار قال الذين استكبروا : إنا كل فيها ، إن الله قد حكم بين العباد وقال الذين في النار لخزنة جهنم : ادعوا ربكم يخفف عنا يوماً من العذاب * قالوا : أولم تك تأتيكم رسلنا بالبينات ، قالوا : بلى ، قالوا : فادعوا ، وما دعاء الكافرين إلا في ضلال * إنا للنصر رسلنا والذين آمنوا في الحياة الدنيا ويوم يقوم الأشهاد ﴾ ، فالملاحظ هنا أن القصة وصلت بين بيئة الدنيا وبيئة الآخرة (بَرْزَخاً ، وموقفاً « يوم يقوم الأشهاد » ومصيراً) ، وهذا الوصل قد تم - فنياً - من خلال انعكاس المواقف والأحداث الدنيوية (مثل قول مؤمن آل فرعون - فستذكرون ما أقول لكم - ما لي أدعوكم إلى النجاة

وتدعونني إلى النار - وبالفعل : لقد نصر الله (الذين آمنوا في الحياة الدنيا ، حيث قال النص عن مؤمن آل فرعون ﴿ فوقاه سيئات ما مكروا ﴾ وفعلًا قد خذل الله الذين كفروا حينها قالت القصة ﴿ وحق بال فرعون سوء العذاب ﴾ .

إذا : أمكننا ملاحظة الرسم القصصي لجانب من البيئة الأخروية التي جاءت في سياق الرسم القصصي للبيئة الدنيوية : خلال القصة المشار إليها أما الرسم القصصي للبيئة الأخروية - في قصص مستقلة - فيأخذ مستويات متنوعة ، بعضها يجيء لموقف جزئي مثل (قصة الأعراف) التي وردت في سورة الأعراف ﴿ ونادى أصحاب الجنة أصحاب النار . . . وبينهما حجاب ، وعلى الأعراف رجال . . . ونادوا أصحاب الجنة . . ونادى أصحاب الأعراف . . ونادى أصحاب النار : أصحاب الجنة . . الخ ﴾ ، وبعضها يجيء : رسماً مفصلاً في سور مستقلة كاملة مثل : سورة الرحمن ، الواقعة ، الدهر . . ونكتفي بالوقوف عند بعض النماذج القصصية المستقلة ، مختمين بذلك عرضنا للعنصر القصصي في القرآن الكريم .

ولعلَّ أول ما يلاحظ في القصص المستقلة أنَّ رسم البيئة الأخروية لا ينفصل عن البيئة الدنيوية أيضاً ، كل ما في الأمر أنَّ القصة تقتطع شريحة زمنية من الدنيا تنقلها إلى البيئة الأخروية على عكس المستوى الأول من القصص التي تقتطع بيئة أخروية خلال حديثها عن بيئة الدنيا . . .

وأياً كان ، بمقدورنا أن نقف على إحدى هذه القصص وهي قصة « الجنات الأربع » التي وردت في سورة (الرحمن) . ففي هذه السورة سرد يصف أربع جنات ، كل جنتين لبطل جماعي يتميَّز أحدهما بكونه من الطبقة العليا ، والآخر بكونه من طبقة أدنى .

تقول القصة عن الطبقة الأولى : ﴿ ولمن خاف مقام ربّه جنتان . . ذواتا أفنان . . فيها عينان تجريان . . فيها من كل فاكهة زوجان . . متكئين على فرش بطائنها من استبرق وجنى الجنتين دان . . فيهم قاصرات الطرف لم يطمثهن إنس ولا جان . . كأنهن الياقوت والمرجان . . هل جزاء الإحسان إلا الإحسان ﴾ .

وتقول القصة عن الطبقة الأدنى :

﴿ ومن دونها جنتان ... مدهامتان ... فيهما عينان نضاختان .. فيهما فاكهة ونخل ورمان ... فيهن خيرات حسان ... حور مقصورات في الخيام ... لم يطمئنهن إنس قبلهم ولا جان .. متكئين على رفرف خضر وعبقري حسان ... ﴾ .
إن العناصر المشتركة في الجنتات الأربع هي :

١ - النبات أو الزرع أو الشجر ٢ - الماء أو العيون ٣ - الفاكهة ٤ - الفرش ٥ - الحور .

ولنقف على الفارق بين الجنتين العاليتين وبين الجنتين الدانيتين ، ونبدأ بأول العناصر الخمسة ، وهو الزرع أو الشجر . قالت القصة عن الجنتين العاليتين : بأنهما ﴿ ذواتا أفنان ﴾ وقالت عن الدانيتين ﴿ مدهامتان ﴾ . من حيث البعد الجمالي ، فإن العاليتين ذواتا أغصان ، والدانيتين مكثفتان بالزرع ، أو شديدتا الرواء والخضرة . ومن الطبيعي ، أن يكون مرأى الأغصان وهي متدلّية ومرأى الشجر وهو مكثف منظوياً على ما هو ممتع وجميل ، بيد أن الفارق بين مرأى الأغصان وهي متدلّية وبين مرأى الشجر وهو مكثف أو شديد الخضرة : يكاد يبرز بوضوح ، فالغصن بتفريعاته المختلفة من الممكن أن يُعْطِي مساحة الجنة بحيث يعوّض عن كثافة الشجر أو شدة خضرته ، فضلاً عن أنه يقترن بمראى الثمر الذي يُحَقِّق إشباعاً جديداً لا يتوفّر في كثافة الشجر ، وهذا يعني أن الجنتين العاليتين تحلمان خصيصاً زائدة على الجنتين الدانيتين . . كما واضح . والأمر نفسه بالنسبة للعناصر الأربعة الأخرى .

العنصر الصوريّ

تُعَدُّ (الصورة) - وهي إحداهن علاقة بين شيئين لا علاقة بينهما في عالم الواقع - من أبرز عناصر الجمال في النص الأدبي نظراً لكونها تساهم في تعميق الدلالة - من خلال تقديم نماذج حسّية أو معنوية يُخَبِّرُهَا الإنسان في تجاربه اليومية . . . لذلك تُعَدُّ (الصورة) ناجحة حينما ترصد من حياة الإنسان ما هو مألوف من التجارب لديه - سواء أكانت هذه التجارب ذات طابع حسيّ (مثل تشبيه الحور باللؤلؤ) أو كانت ذات طابع نفسي (مثل صورتيّ النور والظلمات حيث يرمزان إلى الإيمان والكفر وهما نفسيان) أو

كانت ذات طابع غيبي (مثل تشبيه شجرة الزقوم بأنها كرؤوس الشياطين) . . .

ولعلّ ما يميّز (الصورة) - في القرآن عن غيره - هو ارتكانها إلى (الواقع) النفسي والحسيّ والغيبي - تماماً كما ترتكن قصصه إلى الواقع أيضاً بالنحو الذي وقفنا عنده ، وهذا بعكس الاستخدام البشري للقصّة أو الصورة حيث يستند الكثير منها إلى الوهم أو الأسطورة أو المُمتنع ، وذلك بحجة أنّ الأسطورة أو الوهم أو المُمتنع يحياه الإنسان في (لا شعوره الجمعي) - كما تذهب إلى ذلك بعض الاتجاهات النفسية ، أو أنّ الصورة الوهمية يمكن أن يفيد منها الإنسان في استثمار ما تنطوي عليه من دلالات : تماماً كما تستثمر من القصّة الوهمية دلالاتها الإنسانية . . .

بيد أنّ مثل هذا الرأي لا يمكن الركون إليه ، ما دمنا نعرف أنّ الإنسان يتعامل في حياته مع (الواقع) وليس مع (الوهم) ، . . . فلماذا مثلاً ينجح إلى الوهم - وهو يستهدف إبراز الدلالات - ولا ينجح إلى الواقع ليفيد منه تلكم الدلالات ؟ . . .

وأياً كان ، فإنّ القرآن الكريم وهو يستند إلى الخبرة اليومية المألوفة لدى البشر في استخدامه للعنصر الصوري - يتوقّف على أشكاله المتنوعة من « تشبيه وتقريب » و« تمثيل » و« استعارة » و« رمز » و« استدلال » و« تضمين » و« فرضية » . . . حيث إنّ كلّاً من هذه الأشكال الصورية تستخدم حسب متطلبات السياق الفكري التي تَرِدُ فيه . . . ولنقف عابراً عند هذه الأشكال الصورية ، وفي مقدمتها :

١ - التشبيه

لقد استخدم القرآن الكريم عنصر التشبيه بنحو يشكّل نسبة كبيرة بالقياس إلى الصور الفنية الأخرى . والسّرّ في ذلك أنّ « التشبيه » هو أشدّ وضوحاً من غيره في إبراز المعاني التي يستهدفها القرآن . وقد أكّدنا أكثر من مرة بأنّ القرآن - وهو النموذج الأكمل لكل قاعدة فنية - لا يُعْنَى إلّا بما يحقّق عملية التوصيل . وما دام التشبيه أشدّ فاعلية ووضوحاً من غيره حينئذٍ فإنّ استخدامه بحجم كبير : له مسوّغاته الواضحة في هذا الميدان .

ومهما يكن ، فإنّ استخدام القرآن الكريم لعنصر التشبيه جاء مكثّفاً ومتنوّعا

أيضاً حسب متطلبات الموقف الذي يَرِدُ التشبيه من خلاله، . . . فقد استخدم التشبيه في أدواته الثلاث المعروفة «الكاف، كأن، مثل» بحيث روعي في هذا الاستخدام: التفاوت أو الفوارق الفنية بين كل أداة، . . . وهذا من نحو قوله تعالى: ﴿وله الجوار المنشأت في البحر كالأعلام﴾ ﴿وكأنهم جراد منتشر﴾ و﴿أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب﴾ . كما استخدم العبارات التي تقوم مقام ذلك من نحو ﴿إذا رأيتهم حسبتهم لؤلؤاً مشوراً﴾ ، حيث إنَّ (حسب) تقوم مقام الأداة (كأن) ، كما أنَّ استخدام المصدر مثل : (فشاربون « شرب الهيم ») حيث إنَّ « شرب » تقوم مقام الأداة « مثل » . . . وكما قلنا فإنَّ كل أداة لها نسبة معينة من رصد علاقات الشبه ، فـ « الكاف » تُمثل نسبة متوسطة يتوازن فيها طرفا المشبه والمشبّه به ، و« كأن » تمثل النسبة المنخفضة (أي النسبة التي تقلّ عن المنحنى المتوسط في رصدها لعلاقات التشابه ، و« مثل » تُجسّد النسبة الأعلى (أي التي تتجاوز المنحنى المتوسط من رصد العلاقات بين طرفي التشبيه ، حيث يمكن للقارئ أن يتبيّن هذه الفوارق من خلال النماذج المتقدمة ، فعملية المواراة لكل من الإنسان والطائر استخدمت فيها أداة (مثل) لأنها ترصد أعلى درجات التشابه في هذه العملية إذ لا فرق بين مواراة الإنسان والطائر تحت الأرض ، وظاهرة التشابه بين السفن والجبال « الأعلام » استخدمت فيها الأداة « الكاف » حيث تمثّل الدرجة المتوسطة أو المألوفة من التشابه . وأمّا « كأن » فقد استخدمت لرصد التشابه بين الجراد المنتشر وبين الإنسان المنبعث من القبر عند قيام الساعة ، حيث تقلّ نسبة التشابه بينهما بصفتهما من عُصوبتين مختلفتين .



وإذا تركنا أدوات التشبيه وعباراته وأنجّهنا إلى مستوياته وأشكاله ، وجدنا أنَّ النص القرآني الكريم يستخدم مستويات متنوعة من التشبيه ، منها :

١ - التشبيه المتفاوت

وهو التشبيه الذي ينظر إلى الفارقة بين طرفي التشبيه من حيث كون أحدهما « أعلى » أو « أدنى » من الآخر وهذا من نحو قوله تعالى :

﴿ فهي كالحجارة ﴾ أو أشدّ ، قسوة ﴿ و ﴿ إن هم كالأنعام بل ﴾ أضلّ ،
سبيلاً ﴾ .

والمُسَوِّغُ الفني لأمثلة هذا التشبيه متفاوت واضح ما دام النص يستخدم توضيحاً
أنّ الكافر معطل العقل لدرجة أنّ الأنعام هي أقلّ منه مفارقة ، وأنّ اليهودي شديد
القسوة لدرجة أنّ الحجارة هي أقلّ منه مفارقة ، لأنّ منها ما يتفجّر منها الماء أو يتشقق
الخ . . .

٢ - التشبيه المضاد

وهو التشبيه القائم على رصد علاقات التضاد بين الشيئين ، بصفة أنّ الأشياء
تُعرَف بأضدادها حيناً ، وهذا من نحو قوله تعالى ﴿ أفمن يخلق كمن لا يخلق ﴾ ،
وقوله تعالى : ﴿ أفنجعل المسلمين كالمجرمين ﴾ .

٣ - التشبيه التفريعي

وهو التشبيه الذي تتفرّع منه صور متعددة مثل ﴿ كمثل حبة أنبتت سبع سنابل في
كل سنبلة مائة حبة ﴾ .

٤ - التشبيه الامتدادي

وهو التشبيه الذي تمتدّ معه وتتجاوز صور متنوعة مثل ﴿ كصيب من السماء فيه
ظلمات ورعد وبرق ﴾ ، فالظلمات والرعد والبرق تتجاوز مع التشبيه المذكور بشكل
امتدادي وليس على نحو تفريعي .

٥ - التشبيه المُكَيَّف

وهو التشبيه الذي تتفرّع وتمتدّ فيه الصور في آن واحد مثل قوله تعالى ﴿ كأنها
كوكب دريّ يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم
تمسه نار ﴾ حيث تفرع من الكوكب « إيقاد » وتفرع الإيقاد من الشجرة ، ثم امتدّت
صور أخرى : مثل كون الشجرة مباركة ، زيتونة ، الخ .

٦ - التشبيه المتداخل

وهو التشبيه الذي ينطوي على صورتين أو أكثر من التشبيهات التي تتداخل فيما بينها وهي على أنواع :

٦ - التشبيه الذي يترتب عليه تشبيه آخر مثل ﴿ كالمهل يغلي في البطون كغلي الحميم ﴾ حيث شبه طعام أهل النار بالمهل ثم شبه المهل بغلي الحميم .

٧ - التشبيه الذي يتأزر معه تشبيه آخر يتناول كل منهما جانباً من الدلالة ، مثل قوله تعالى : ﴿ ترمي بشرر كالقصر كأنها جمالة صفر ﴾ حيث شبه الشرر بالبنيان (من حيث ضخامته) وشبهه بالناقة الصفراء من (حيث لون الشرر) .

٨ - التشبيه الذي يتوحد معه تشبيه آخر ويصب في دلالة واحدة مثل قوله تعالى : ﴿ لا تبطلوا صدقاتكم بالمن والأذى كالذي ينفق ماله رئاء الناس ولا يؤمن بالله واليوم الآخر ، فمثله كمثل صفوان عليه تراب فأصابه وابل فتركه صلدا ﴾ حيث إنَّ كُلاً من المَنَّان والمرائي يشتركان في خصيصة متشابهة تُفضي إلى نتيجة واحدة هي ضياع عملهما .

٩ - التشبيه الذي يترتب على تفريعه تشبيه آخر مثل ﴿ كمشكاة فيها مصباح ، المصباح في زجاجة ، الزجاجة كأنها كوكب دري ﴾ حيث يُشبه النور بالمشكاة ويرتّب على ذلك تفرعات هي (المصباح) - في زجاجة ، ثم يرتّب على هذا التفرع تشبيهاً آخر هو ﴿ كأنها كوكب دري ﴾ .

ولكل من هذه الأنماط مسوّغات الفنية ، . . . فالتشبيه الأوّل كان في صدد توضيح طعام أهل النار من حيث طبيعته ومن حيث تمثيله داخل الجسم ، فكان لا بدّ من أن يترتب أحدهما على الآخر أي تمثيل الطعام بعد تناوله ، فكانت الصورة (كالمهل) تتعلّق بتناول الطعام ، وكانت الصورة كالحميم تتعلّق بتمثيل الطعام داخل الجسم . . . والتشبيه الثاني يتناول صفتين من الشررهما حجمه ولونه ، فكان لا بد من صياغة كل واحد منهما متداخلاً مع الآخر . . . والتشبيه الثالث يتناول صفتين ولكنها خاضعتان لنتيجة واحدة هي ضياع العمل بالنسبة لكل من المَنَّان والمرائي ، فكان لا بد من إخضاعها لتشبيه مشترك هو الحجر الصلد الذي يصيبه مطر فيزيل التراب عنه فيصبح صلداً ولا يمكن ردّ التراب إليه . . . والتشبيه الرابع كان لا بد من صياغته بهذا النحو

الذي يقوم على التفریع ، لأنَّ المشكاة التي هي كوة ، ثم وضع المصباح فيها ثم وضعها في الزجاجه : أولئك جميعاً تشكّل هيئة إنارة ، لكن بما أنَّ الزجاجه هي التي تعكس النور حينئذٍ جاء التشبيه بها أي على فروع التشبيه الأول ﴿ كأنها كوكب دري ﴾ له مسوّغه الفني .

التشبيه المتكرّر

وهو التشبيه الذي يتكرّر حيال ظاهرة واحدة مثل ﴿ كان لم يسمعها ، كان في أذنيه وقرأ ﴾ ومن نحو ﴿ كمثل الذين من قبلهم ذاقوا وبال أمرهم ولهم عذاب أليم ، كمثل الشيطان إذ قال للإنسان اكفر فلما كفر قال إني بريء . . . ﴾ « مثل الفريقين كالأعمى والأصم والبصير والسميع » حيث إنّ المسوّغ لتكرار النموذج الأول من التشبيه هو انغلاق الكافر ومكابرته إلى درجة تدفعه على أن يصر حتى على عدم السماع بنحو وكان في أذنيه ثقلاً يخنّجه عن ذلك ، وهو أمرٌ يفسّر لنا دلالة تكرار كان لم يسمعها ، كأن في أذنيه وقرأ . كما أنّ المسوّغ لتكرار النموذج الثاني من التشبيه هو : التأكيد على الخسارة الدنيوية والأخروية ، فالتشبيه القائل : ﴿ كمثل الذين من قبلهم ﴾ يتناول الخسارة الدنيوية حيث هُزِمَ المشركون ولم ينصُرهم المنافقون كما زعموا : في معركة بدر ، والتشبيه الآخر ﴿ كمثل الشيطان ﴾ يمثل خسارة أخروية حيث يتبرأ الشيطان من الأشخاص الذين اغواهم . . . والمسوّغ للنموذج الثالث من التشبيه هو استظهار أكثر من حاسة لتعميق المعنى ، لذلك لم يكتف النص بخلق صفة الأعمى على الكافر بل أضاف إليه صفة الأصم أيضاً مقابل سمّي البصر والسمع للمؤمن : حتى يؤكد المعنى الذي يريد توصيله إلى القارئ . . . ويُلاحظ أنّ هذا النمط من التشبيه ﴿ مثل الفريقين كالأعمى والأصم والبصير والسميع ﴾ يُسمّى في اللغة البلاغية الموروثية : (التشبيه الملفوف) حيث تُجمع صفتا المُشبّه (الأعمى والأصم) مقابل جمع صفتي المُشبّه به (البصير والسميع) .

٨ - التشبيه القصصي

وهو أن يكون المُشبّه به حكاية أو أقصوصة بدلاً من التشبيه بالظواهر مثل ﴿ أو

كالذي مرَّ على قرية وهي خاوية على عروشها فقال أَنِّي بَحِيي هذه الله بعد موتها فأماته الله مائة عام . . . ﴿ بصفة أَنَّ القصة تجتلب اهتمام القارئ أكثر من غيرها ، ويكون المسوِّغ لها - في هذا السياق من السورة :

إِنَّ هذه القصة تتناول قضية الإمامة والإحياء حيث إِنَّ أكثر من قصة قد سيقَت في سورة البقرة للتدليل على ظاهرة الإحياء والإمامة مثل قصة البقرة وإحيائها والطيور الأربعة وإحيائها وغيرهما الخ . . .

٩ - التشبيه بالمثل

المثل هو صفة أو حادثة أو عِظَة أو نموذج يستشهد به لتوضيح الحقائق ، وهو يشبه القصة من حيث اجتذابه للقارئ . . . من نحو قوله تعالى ﴿ مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبة أنبتت سبع سنابل . . . ﴾ .

وهذا النمط من التشبيه يستخدم على مستويات متنوعة منها :

- استخدامه في كلٍّ من طرفي التشبيه ، كالنموذج المتقدم . . .

- استخدامه في الطرف الآخر من التشبيه مثل ﴿ أقمَن كان ميتاً فأحييناه - كمن مثله ﴾ .

- استخدامه في الطرف الأول من التشبيه - نحو ﴿ ألم تر كيف ضرب الله مثلاً كلمة طيبة كشجرة طيبة ﴾ .

والمسوِّغ لكل واحد من هذه الأغاط من التشبيه بالمثل يتجسّد في كون : أَنَّ الأول منها جاء في سياق مضاعفة الإنفاق ، فكان لا بد من استخدام المثل في طرفي التشبيه نظراً لاستناد كليهما إلى الأرقام التي تتطلّب المقارنة بين الإنفاق ومضاعفاته . . .

وأما المسوِّغ للتشبيه الثاني فهو : أَنَّ الإيمان ينطوي على معطيات كثيرة لا ضرورة لتصديرها بالمثل ، بينما يحتاج الطرف الآخر وهو ﴿ كمن مثله في الظلمات ﴾ إلى أداة تشبيهية توضّح مدى ما يقترن بالكفر من خسارة دنيوية وأخروية : بصفة أَنَّ عدم الإيمان لا ينحصر موضوعه في كونه مجرد خسارة لشيء فحسب بل يستلبي عذاباً أيضاً ، حيث

من الممكن أن يتخلى الإنسان عن بعض المنافع دون أن يتضرر : لكن إذا ترتب على ذلك ضرر (كالمرض أو الموت) مثلاً حينئذ فإنّ الخسارة لا يمكن تحملها في هذا المجال .

وأما المسوّغ للتشبيه الثالث فهو من أجل توضيح أثر الكلمة الطيبة حيث إنّها لا تكلف صاحبها جهداً فكان لا بد من تقديمها نموذجاً يعتمد على (المثل) لإكسابها أهمية كبيرة بعكس الشجرة التي يبدو عطاؤها واضحاً لدى أيّ إنسان .

* * *

٢ - الاستعارة

يجيء استخدام الاستعارة في القرآن الكريم ذا نسبة تلي نسبة التشبيه ، بصفة أنّ الاستعارة تنطوي على خصائص أقلّ من التشبيه من حيث الوضوح ، فقوله تعالى : ﴿ والصبح إذا تنفّس ﴾ أو ﴿ اشتعل الرأس شيباً ﴾ أو ﴿ اخفض لها جناح الذلّ ﴾ أو ﴿ انا نخاف من ربنا يوماً عبوساً ... ﴾ .. هذه النماذج تكاد ترصد أوجه الشبه بين تنفّس الإنسان واشتعال النار وخفض الجناح وعبوس الوجه وبين الصبح والشيب والذل والغضب ، حيث يمكن أن نشبّه تدرّج الصباح بتنفّس الإنسان وغزارة الشيب باشتعال النار ، ولكن الفارق هو إزالة الحدود بين المُشبّه والمشبّه به واندماجهما في عملية واحدة هي إعاره نفس الإنسان للصبح ، وعبوس وجهه لليوم الآخر وهكذا ...

وبلاحظ أنّ القرآن الكريم قد استخدم الاستعارة في مستوياتها التركيبية المختلفة ، منها :

١ - الاستعارة الجزئية أو الإضافية

وهي الاستعارة التي تخلع على الشيء جزء من صفة شيء آخر على نحو الإضافة ، مثل ﴿ واخفض لها جناح الذلّ من الرحمة ﴾ .

٢ - الاستعارة الكليّة أو الوصفية

وهي الاستعارة التي تخلع على الشيء سمة شيء آخر على نحو كلي أو وصفي ، مثل قوله تعالى : ﴿ والصبح إذا تنفس ﴾ ﴿ واشتعل الرأس شيباً ﴾ ﴿ يوماً عبوساً ﴾ حيث تصبح هذه الاستعارات ظاهرة كليّة أو وصفاً هو « الصبح المتنفّس » « الشيب المشتعل » « اليرم العبوس » .

وبما أنّ الاستعارة تعني خلع صفة شيء على آخر ، فإنّ هذا الخلع يتم - في النصوص القرآنية الكريمة - من خلال تبادل الصفات ، حيث يتم التبادل بين صفات الشيء الواحد أو بين صفات الأشياء المتنوعة . فمن النوع الأول :

٣ - استعارة صفات الشيء الواحد

وهي أن تتبادل صفات الشيء فيما بينها ، مثل : تبادل الحواس عند الإنسان أو تبادل أجزاء الجسم بعضها مع الآخر ، . . . وهذا من نحو قوله تعالى : ﴿ ولكنها تعمى ﴾ القلوب التي في الصدور ﴿ حيث خلع النصّ سمة العمى - وهي خاصة بحاسة البصر - على القلب . . . والمسوّغ الفني لمثل هذا التبادل هو أنّ القلب هو المركز الذي تصدر عنه استجابات الإنسان وتظل سائر الأجزاء الجسمية تبعاً له ومنها (البصر نفسه) . . . ويجب أن لا يغيب عن الذهن أنّ الاتجاه الأدبي الحديث يركّز على قضية تبادل الحواس : بصفة أنّ السمع والبصر والشم والذوق تتبادل تأثيراتها بعضاً مع الآخر ، فيحسّ الإنسان أنّ للنغم لونا وأنّ للرائحة ذوقاً ، وأنّ للون إيقاعاً . . .

وأما التبادل بين سمات الأشياء بعضها مع الآخر ، فقد توفّر النص القرآني الكريم على صياغتها بمختلف المستويات ، منها :

١ - إعارة صفة بشرية لما هو مادي ﴿ والصبح إذا تنفس ﴾ .

٢ - إعارة صفة بشرية لما هو معنويّ مثل ﴿ يوماً عبوساً ﴾ .

٣ - إعارة صفة مادية لما هو معنويّ مثل ﴿ اخفض لهما جناح الذلّ ﴾ .

٤ - إعارة صفة مادية بشرية لصفة مادية من جنس آخر مثل ﴿ اشتعل الرأس شيئاً ﴾ .

٥ - إعارة صفة مادية كونية لصفة مثلها من نحو ﴿ وأمطرنا عليهم حجارة من سجيل ﴾ .

والمسوّغ الفني لتبادل السمات بين مختلف قوى الكون هو : أنّ الظواهر الكونية جميعاً تخضع - من جانب : لنسق منتظم يوجّد بين المخلوقات ، ومن جانب آخر ، فإنّ تشابه الظواهر فيما بينها يخلع على الإنسان استجابات متشابهة أيضاً مما يُعمّق من إدراك الإنسان للمعاني التي يستهدف النص توصيلها إلى القارئ . . . فتنفّس الصبح مثلاً يشير إلى أنّ الإنسان يتنفّس ببطء أو يتنفّس تدريجياً ، وحينئذٍ فإنّ تدرّج طلوع الصبح : بحيث لا ينبثق النور فجأة بل تدريجياً ، يجعل استجابة الإنسان حيال هذا الطلوع المتدرّج متوافقة مع استجابته لعملية التنفّس التي يحياها . . . وكذلك سائر الاستجابات ، فقلوه تعالى : ﴿ وأمطرنا عليهم حجارة من سجيل ﴾ تجعل القارئ متحمساً بأنّ هناك (مطراً) ينزل من السماء ، ويتحمّس كذلك بأنّ الحجارة عندما تُشاهد في السماء : حينئذٍ فإنّ هناك تشابهاً بين نزول المطر ونزول الحجارة من حيث كونها نازليّن من السماء ، ومن حيث كونها متماثلين في طريقة النزول ، ومن حيث كونهما يسببان نفعاً أو ضرراً (النفع بالقياس إلى المطر ، والضرر بالنسبة إلى الحجارة) .



٣ - التقريب

التقريب هو إحداث علاقة بين شيئين من خلال إكساب أحدهما صفة الآخر (مثل الاستعارة تماماً) ولكن على نحو (المقاربة للشيء) ، وليس على نحو إعارة طرف لآخر . . . وهذا من نحو قوله تعالى عن جهنم ﴿ تكاد تميز من الغيظ ﴾ فالأداة (تكاد) هي من أفعال المقاربة وهي تعني أنّ الشيء (يقرب) من أن يتحوّل إلى شيء آخر ، لا أنّه يتحوّل فعلاً ، لأنّه إذا تحوّل إلى شيء آخر أصبح استعارة . كما لو فرضنا أنّ العبارة هكذا (تميز من الغيظ) . . .

وقد استخدم القرآن الكريم الصور (التقريبية) في مواقع متنوعة كالنموذج المتقدم ، ومثل قوله تعالى : ﴿ تكاد السموات يتفطرن منه وتخر الجبال هذا ﴾ فالسموات لا تنفطر فعلاً ، والجبال لا تخر فعلاً لمعصية الإنسان لأن ذلك يعطل عملية اختبار الإنسان وتأجيل محاسبته إلى اليوم الآخر ، ولذلك تبقى السموات والجبال كما هي : لكن بما أن صدور المعصية من الإنسان أمر له خطورته ، حيثذ فإن المسوغ لاستخدام الصور التقريبية جاء متناسباً مع خطورة المعصية ، ولذلك قال تعالى : (تكاد) تنفطر ولم يقل (تنفطر) ، لأن قوله (يكاد) يُحَسِّنُ بأن المعصية ذات حجم كبير حتى لتكاد أو توشك أو تقترب السماء أو الجبل من أن تنفطر ، أو يخر هذا .

* * *

٤ - التمثيل

هو إحداث علاقة بين شيئين من خلال جعل أحدهما تمثيلاً أو تجسماً للشيء الآخر ، مثل قوله تعالى : ﴿ فإذا انشقت السماء فكانت وردة ﴾ فقوله (وَرْدَةٌ) هو تمثيل للسماء التي تتصدع عند قيام الساعة ، أي أن السماء تتمثل حيثذ (وَرْدَةٌ) الوردية : هي الفرس الأبيض المتلون ، أو الوردية التي هي نبات ملون) .

والمسوغ الفني لاستخدام هذا النمط الصوري هو : تضخم درجة التماثل بين الأشياء أو تحولها إلى شيء آخر بحيث تنعدم أوجه الشبه بينهما ، فتحول السماء إلى (وَرْدَةٌ) يعني أن السماء تصبح من حيث رخاوتها ولونها (وَرْدَةٌ) من خلال عملية التصدع ، لا أنها تصبح كالوردة لأن استخدام أداة التشبيه يجعل فارقاً وحداً بين شيئين ، ولكن إذا حذفت أداة التشبيه أصبح الطرفان متماثلين إلى درجة كبيرة ، وهذا ما سوغ استخدام الصورة (التمثيلية) ، ولذلك نجد في الآية نفسها تشبيهاً هو (كالدهان) ، وكان يمكن أن يشبه ذلك بالوردة لا بالدهن ، لأن كليهما - من حيث الرخاوة أو اللون - يشبه أحدهما الآخر ، ولكن بما أن انشقاق السماء وتصدعها يحدث بنحو بالغ حيثذ يكون تمثيله (وَرْدَةٌ) - من حيث اللون - قد ردم كل أشكال التشابه ، نظراً لأن الألوان متماثلة بين الظواهر جميعاً سواء أكانت بشرياً أم نباتياً أم جاداً الخ ،

بعكس (الرخاوة) التي تقترن مع تصدُّع السماء : حيث يتعذَّر على القارىء إدراك الفارق بين مادة السماء ومادة الدهن (من خلال حاسة اللمس) بعدم معرفته المباشرة لمادة السماء ، بعكس اللون الذي يشاهده ، وهذا ما يفسِّر لنا مجيء (وَرْدَة) تمثيلاً ومجيء (كالدَّهَان) تشبيهاً .

* * *

وقد استخدم النصُّ القرآني مستويات متنوِّعة من التمثيل ، منها :

١ - التمثيل القائم على (التعريف) بالشيء ، مثل ﴿ الله نور السموات والأرض ﴾ حيث عرَّف الله سبحانه وتعالى بأنَّه (نور) أي أنَّ الطرف الآخر كان (تعريفاً) للطرف الأول .

٢ - التمثيل القائم على (تحوُّل الشيء) أو (صيرورته) إلى شيء ، وهذا مثل قوله تعالى : ﴿ وسيرت الجبال فكانت سرابا ﴾ ، حيث تحوَّلت الجبال وصارت سرايا ، أي أنَّ الطرف الأول تحوَّل إلى شيء آخر وصار سرايا .

وكلٌّ من هذين النمطين قد استخدم في صياغات متنوِّعة ، منها :

- أن يتم التمثيل على شكل تساؤل : ﴿ وما أدراك ما العقبة فك رقبة ﴾ حيث يكون الأصل فيها على هذا النحو (العقبة : فك رقبة) .

- أن يتقدَّم الطرف الآخر من التمثيل : ﴿ هل أدلكم على تجارة تنجيكم من عذاب أليم - تؤمنون بالله ... ﴾ حيث يتلخَّص في عبارة (الإيمان بالله : تجارة تنجيكم من عذاب ... الخ) .

وهناك صياغات أخرى يتم بها التمثيل ، إلّا أنَّها جميعاً لا تخرج عن كونها (تعريفاً) أو (صيرورة) ... حيث أنَّ السياق هو الذي يُحدِّد فيها إذا كان كلٌّ من التعريف والصيرورة يصاغ على نحو التساؤل أو الاستفهام أو تقديم الطرف الآخر ... فصيغ التساؤل أو الاستفهام تتضمَّن معطيات فنية تساهم في استثارة القارىء ، وعندما يتساءل النص (وما أدراك ما العقبة) ثم يقرن هذا التساؤل بـ (الهول) الذي يحثف بهذه العقبة : حينئذٍ يكون النص بهذه الصياغة قد حقَّق منتهى الإثارة المطلوبة ... كما

أَنَّ للتقديم والتأخير ﴿ هل أدلكم على تجارة ﴾ مسوغاته في تحقيق عنصر الإثارة ، فعندما قَدِّمَت الآية الطرف الثاني ﴿ هل أدلكم على تجارة ﴾ على الطرف الأول ﴿ تؤمنون بالله ... ﴾ استهدفت لفت النظر إلى شيء يحقق للإنسان ربحاً يتطلع إليه (ما دام الإنسان أساساً يبحث عن الإشباع لحاجاته) ثم يدَّعه متلهفاً لسباع ما يحقق له الربح المذكور ، ولذلك أخر قوله : (تؤمنون بالله) لكي يجعل القارئ معيناً بالإيمان حيث يصل إلى هذه النتيجة بعد مرحلة من التشوق والتطلع فيكون ظفره بالنتيجة موسوماً بأهمية كبيرة تحقق هدف النص الذي يحرص على توصيل الفكرة المشار إليها للقارئ .

٤ - الرمز

الرمز هو إحداث علاقة بين طرفين ، من خلال جعل أحدهما (وهو الطرف الآخر) إشارة أو علامة لشيء محذوف .

وقد استخدم القرآن الكريم (الرمز) في مواقع خاصة يتطلبها السياق دون أن يُضَيِّحَ نسبة الاستخدام لها : نظراً لأنَّ الرمز أشدَّ أشكال الصور اختزالاً ، بسبب كونه (إشارة لشيء محذوف) مما لا يتاح للقارئ اكتشافه بسهولة . لذلك لم يستخدم النص القرآني هذا الجانب إلا في سياقات خاصة وهذا من نحو قوله تعالى : ﴿ يخرجهم من الظلمات إلى النور ﴾ فالنور والظلمات (رمزان) للإيمان والكفر ، ويمقدور القارئ أن يستكشف دلالتهما سريعاً ، لأنَّ ذهنه يتداعى (من خلال عبارة النور) إلى الإيمان ، بما يواكبه من خير وعطاء وإشارة الخ ، دون أن يقترن ذلك بصعوبة استخلاص الدلالة . وكذلك قوله تعالى : ﴿ لكنه أخلد إلى الأرض ﴾ فالخلود إلى الأرض يعني : الإنصياع وراء المتاع الدنيوي العابر ، حيث يستكشف القارئ من رمز الأرض كل ما يمتُّ إلى الدنيا ومتاعها بصلة ، لأنَّه أساساً مخلوق من الأرض .

وأما (الروح) التي منحها الله إياه فهي من السماء وليست من الأرض ... ولذلك فإنَّ استكشاف مثل هذا الرمز يتم بسهولة كما لحظنا . وكذلك قوله تعالى : ﴿ أو من كان ميتاً فأحييناه وجعلنا له نوراً ... كمن هو في الظلمات ﴾ حيث يستكشف

القارئ كلاً من رمز (الموت) و (الإحياء) بسهولة من حيث إشارتهما إلى الضلالة والهداية .

إذاً : عندما يستخدم النصّ القرآني الرموز ، إنما يستخدمها في سياقات خاصة مقرونة بالوضوح . . . بعكس ما نلاحظه في الاستخدام البشري للرموز فيما تُرْمَق هذه الرموز عصب القارئ بما تتضمنه من غموض وضبابية حتى ليتحوّل النص أحياناً إلى غابة كثيفة من الرموز التي تستعصي على القارئ وتكلّفه إرهاقاً عصبياً هو في غنى عنه .

وقد استخدم القرآن الكريم مستويات متنوعة من الرمز ، سواء أكان ذلك في تركيبه المباشر الذي يؤشّر الرمز من خلاله إلى طرف محذوف كالنماذج المتقدّمة ، حيث يشير النور مباشرة إلى الإيمان ، وتشير الظلمات مباشرة إلى الكفر . . . واستخدمه (أي الرمز) في تركيبه غير المباشر أيضاً ، أي الرمز الذي تتخلله (وسائط) تكون بين طرفي الصورة ، مثل قوله تعالى : ﴿ أو من ينشوء في الخلّة وهو في الخصام غير مبين ﴾ حيث ترمز هذه العبارة إلى عجز الإنسان عن (المحاكاة العقلية) . وتظل المرأة هي الرمز للعجز المذكور . . . إلّا أنّ النص استخدم (واسطة) بين المرأة والعجز وهو (النشأة في الخلّة) فكان الرمز هنا (غير مباشر) مقابل الرمز المباشر الذي يشير إلى الدلالة بدون (واسطة) كما لاحظنا في النماذج السابقة .

ويُلاحظ أيضاً أنّ القرآن الكريم استخدم الرمز في أشكاله المتنوّعة وذلك من حيث المظهر الإشاري للرمز ، منها :

- ما يتخذ الرمز فيه مظهراً حركياً ، مثل قوله ﴿ فأصبح يقلّب كفيه ﴾ تعبيراً عن الندم . . .

- ما يتخذ فيه مظهراً خارجياً مثل (الخلّة) التي هي مظهر خارجي للدلالة معنوية . . .

- ما يتخذ فيه مظهراً (مادياً) مثل قوله تعالى : ﴿ أخلد إلى الأرض ﴾ . .
أخيراً يُلاحظ أيضاً أنّ القرآن الكريم قد استخدم رموزاً خاصة تتصل بصفات الله تعالى مثل ﴿ استوى على العرش ﴾ ﴿ السموات مطويات بيمينه ﴾ . . ومن

الواضح أن الله تعالى ما دام مُنْزَهاً عن الحدوث : حيثُ فلان (الرمز) عن صفاته يأخذ مسوغه الواضح في أمثلة هذه النماذج .

صحيح ، أنه من الممكن أن تستخدم صور أخرى في هذا الصدد مثل التشبيه والاستعارة ، والتمثيل ، لكن يظل مثل هذا الاستخدام في سياق خاص (مثل توضيح مفهوم النور ومعطياته في قوله تعالى : الله نور السموات) أما في صعيد إبراز الهيمنة المطلقة فلان الرمز يظل أشدّ تعبيراً من أي صورة أخرى نظراً لأن الهيمنة ذاتها هي أكبر من أي تشبيه أو تمثيل فلا بد أن تكون من خلال صورة تتناسب مع طبيعة الهيمنة أو السيطرة ، مضافاً إلى أن تنزّهه تعالى عن الجسمية يجعل استخدام الرمز هو المسوّغ . الأشدّ مناسبة من سواه .

تداخل الرموز

ومّا ينبغي لفت النظر إليه أن النص القرآني الكريم قد استخدم الرمز - كما لحظنا في سائر الصور - في مستوياته (المتداخلة) أيضاً (أي : الرمز داخل الرمز) بمعنى أن يتداخل رمزان ليؤدّيا دلالة مشتركة ، مثل قوله تعالى : ﴿ أَفَمَنْ كَانَ مِيتًا فَأَحْيَيْنَاهُ ﴾ فقد استند إلى الرمز في تساؤله عن (الضالّ - الميّت) واستند إلى الرمز في تساؤله أيضاً عن (إحياء الميّت - هداية الضالّ) فكان الرمزان يشيران إلى دلالة واحدة هي : إنّ من كان ضالّاً فاهتدى ليس كمن هو في الضلال الذي لا سبيل إلى الإنسلاخ منه . وفي ضوء هذا ، نفهم المسوّغ الفني لأمثلة هذا التداخل بين الرمزتين والفارق بين قوله تعالى : ﴿ يَخْرِجُهُم مِّنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ ﴾ أي من الضلال إلى الهداية وبين قوله : ﴿ أَفَمَنْ كَانَ مِيتًا فَأَحْيَيْنَاهُ ﴾ أي من كان ضالّاً فاهتدى هو : أنّ الآية الأولى قد انفصل الرمزان فيها (الظلمات والنور) ورُمزَ كُلُّ منهما إلى دلالة خاصة ، بعكس الآية الثانية التي تضمّنت نفس الرمزتين : ولكن قُيِّرَ أحدهما بالآخر أو تداخل مع الآخر ليؤدّيا إلى دلالة مشتركة . . . وبكلمة بديلة أنّ الرمز الأول جاء (متجاوزاً) مع الآخر ، والثاني جاء (متداخلاً) مع الآخر . . . وأهمية هذا التداخل تتمثل في كون النص قد استهدف المقارنة بين من كان ضالّاً واهتدى ، مقابل من هو ضالٌّ أبديّاً . . . وأما آية ﴿ يَخْرِجُهُم مِّنَ الظُّلُمَاتِ ﴾ فليست في صدد المقارنة وإنّما في صدد الانتقال من الظلمات إلى النور

فحسب . . . وهذا هو المسوّغ للرموز المتجاوزة مقابل الرموز المتداخلة بالنحو الذي أوضحناه .

٥ - الاستدلال

الصورة الاستدلالية هي إحداث علاقة بين طرفين من خلال جعل أحدهما (وهو الطرف الآخر) استدلالاً توضيحياً للطرف الآخر مثل قوله تعالى : ﴿ أَيَوَدُّ أَحَدُكُمْ أَنْ يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتاً ﴾ والقرآن الكريم يستخدم هذا النمط من الصور في مواقع متفرقة تفرضها السياقات الخاصة . ففي مورد مطالبته بعدم الغيبة ﴿ وَلَا يَغْتَبِ بَعْضُكُم بَعْضاً ﴾ قدّم النص صورة فنية يستدل من خلالها بأن الغيبة هي بمثابة أكل الإنسان لحم أخيه

طبيعياً ، لو استخدم النص أداة التشبيه ، أو ما يقوم مقامها ، أو إذا استخدم التعريف كما لو قيل مثلاً « الغيبة هي أكل الإنسان لحم أخيه » لكنّا أمام (تمثيل) ، لكن بما أنّه قدّم عنصراً استدلالياً ﴿ أَيَوَدُّ أَحَدُكُمْ أَنْ يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ ﴾ حينئذ نكون أمام صورة جديدة لا تنتسب إلى التمثيل أو التشبيه أو الاستعارة بل هي - كما أسميناها - (استدلال) أو (بدل) يكون قبالة الطرف الآخر . . . والمسوّغ الفني لهذا النمط من الصور هو : أنّ النص عندما وجّه الخطاب إلى الشخص قائلًا (أَيَوَدُّ أَحَدُكُمْ . . . لحم أخيه . . .) يكون قد وضعه أمام صورة حسية أو تجربة يتقرّر الإنسان منها ، حينما يواجهها بهذا الشكل ، وهذا بعكس ما لو قيل له (لَا تَغْتَبِ فَتَكُونُ كَمَنْ يَأْكُلُ لَحْمَ أَخِيهِ) لأنّ تجربة أكل لحم الأخ لم تتجسّد فعلياً حتى تستثيره هذه الصورة ، بعكس ما لو قيل له : أتودّ أن تأكل لحم أخيك لأنّ التساؤل هنا (إنشاء : حسب المصطلح البلاغي) وليس (إخباراً) عن شيء حصل أو يحصل لاحقاً ولذلك يستثار القارئ أمام هذه الصورة ويصبح الاستدلال له مسوّغه الفني الذي يختلف عن التمثيل أو التشبيه أو غيرهما . . .

وقد استخدم القرآن الكريم الصور الاستدلالية في مستويات متنوعة مثل النموذج المتقدم ، ومثل قوله تعالى : ﴿ أَيَوَدُّ أَحَدُكُمْ أَنْ تَكُونَ لَهُ جَنَّةٌ مِنْ نَخِيلٍ وَأَعْنَابٍ تَجْرِي

من تحتها الأنهار له فيها من كل الثمرات وأصابه الكبر ﴿ حيث استند (الاستدلال) إلى عنصر (حكائي) أو (قصصي) لتقريب هذه الدلالة إلى الذهن .

كما استخدم القرآن الكريم صياغات متنوّعة للعنصر الاستدلالي ، منها :

- الاستدلال التقريري : مثل قوله تعالى : ﴿ لكل نبأ : مستقر ﴾ حيث يتم هذا الاستدلال بنحو خال من عنصر (المحاكمة العقلية) (أي المقدمة المصحوبة بنتائجها) .

- أن يتم وفق الاعتماد على عنصر المحاكمة العقلية مثل (وما يستوي الأعمى والبصير ولا الظلمات ولا النور ولا الظل ولا الحرور وما يستوي الأحياء ولا الأموات إنّ الله يسمع من يشاء وما أنت بمسمع من في القبور) .
وكل من هذين المستويين يستخدم وفق صياغات مختلفة ، منها :

٦ - التضمين والتسوية

التضمين هو إحداث علاقة بين طرفين من خلال جعل أحدهما متضمناً لدلالة الآخر ، وذلك من خلال الركون إلى نص أو مثل أو حادثة أو شخصية أو ظاهرة اكتسبت دلالة خاصة بحيث أصبحت جزءاً من تجارب أو موروثات الإنسان .

إنّ النصوص - غير القرآنية تحفل بهذا النمط من التضمين ، لأنّ تضمين النص آية أو حديثاً يمكن أن يتم - كما سنقف مفصلاً على نماذجه لاحقاً - نظراً لإفادة النص من المتن القرآني وغيره أمّا القرآن نفسه فهو المصدر لكل شيء ، فلا يمكن أن ننصّر إمكانية أن يضمن القرآن نصوصه من متن آخر لكن هناك بعض الأشكال المنتسبة إلى (التضمين) ، وهي ما تسمى في اللغة البلاغية بـ (التورية) ، قد استهدفها النص القرآني الكريم مما يسمح لنا بإدراجها ضمن هذا النوع من الصور . . . وهذا من نحو قوله تعالى : ﴿ والموق يبعثهم الله ﴾ فالقارئ يتداعى ذهنه من عبارة (الموق) (الانبعاث) إلى معنى قريب هو : انبعاث الناس في اليوم الآخر عند قيام الساعة . . . ولكن النص لم يستهدف هذا المعنى القريب ، بل يستهدف معنى بعيداً هو محاسبة المنحرفين في اليوم الآخر ، فيكون الموق رمزاً للضال ، ويكون (يبعثهم) رمزاً

للمحاسبة وأهمية مثل هذا النمط الصوري واضح كلّ الوضوح ، فالقارىء يربط بين الميّت بصفته يبعث في اليوم الآخر وبين الضال بصفته يحاسب في ذلك اليوم ، وهذا الربط بين الانبعاث الذي هو حقيقة مستقلة وبين المحاسبة التي هي حقيقة مستقلة أيضاً يُثري ذهن القارىء بمزيد من الإثارة الفنية نظراً لأنّ النصّ كان بمقدوره أن يقول : (إنّ الضالّ سوف يحاسبه الله في اليوم الآخر) ولكنه قال : (إنّ الموتى يبعثهم الله) فيفجّر بهذا القول في ذهن القارىء حقيقة الانبعاث في نفس الوقت الذي يفجّر فيه حقيقة المحاسبة ، فيكون لهذا النمط من الصورة إثارة فنية ضخمة متمعة بالنحو الذي أوضحناه .

٧ - الفرضية

الفرضية هي : إحداث علاقة بين طرفين من خلال جعل أحدهما بمثابة افتراض .

﴿ لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعاً . . . ﴾ إنّ أهمية هذه الصورة الفرضية تتمثل في كونها أوجدت علاقة بين طرفين هما « نزول القرآن » و« خشوع الجبل » وتصدّعه ، وهذه العلاقة قد تتم من خلال الاستعارة كما في قوله تعالى : ﴿ يا أرض ابلعي مائك ﴾ أو من خلال (التقريب) كما في قوله تعالى : ﴿ تكاد السموات يتفطرن . . . ﴾ لكنّه استخدم الأداة (لو) وهي أداة شرطية يتوقف تحقق جزائها على تحقق الشرط . . . استخدم هذه الأداة ليحدث علاقة خاصة بين النزول والجبل ، وهي افتراض نزول القرآن على جبل وليس نزوله فعلاً ، ولا نزوله على نحو الاستعارة بل على الافتراض الذي يعني أنّه لو قُدِّرَ بأن ينزل القرآن على جبل : لخشع الجبل . . . والمهم أنّ المسوّغ الفني لمثل هذا التركيب الصوري هو : أن يوضّح النصّ أهمية القرآن وما ينبغي أن يتركه من تأثير على البشر ، بحيث أنّ الجبل - وهو في تصور الناس لا يحمل الوعي البشري « مع أنّه في تصور السماء يمارس عملية تسبيح ونحوه بدليل أنّ النصّ القرآني نفسه يقول : « لا تفقهون تسبيحهم » ، كما أنّه في قصص داود (ع) يشير إلى ترجيع الجبل في تسبيحاته وفي مكان آخر يقرّر بأنّ الجبل وغيره أبى أن يتحمّل الأمانة لإحساسه بثقل المسؤولية) . . هذا الجبل سوف يخشع فعلاً لو نزل القرآن عليه ، فلماذا

- إذن لا يخشع الإنسان؟؟ وهذا يعني أنّ المسوّغ الفني لصياغة مثل هذه الصورة وغيرها يظل واضحاً كلّ الوضوح في أمثلة هذه السياقات التي تتطلب توضيح مدى المسؤولية الخلاقية لدى الإنسان وتقديره في ممارسة ذلك .

الصورة الاستمرارية أو الموحدة

إنّ ما لحظناه من الصور التشبيهية والاستعارية والتقريبية والتمثيلية والرمزية والاستدلالية والتضمينية والفرضية : تشكل صوراً مستقلة أو متداخلة مع صور أخرى أو تختلف عنها . وفي الحالة الأخيرة أي تداخل الصور لا بد من ملاحظة أنها سوف تطبع بسمايات فنية تختلف عن سماتها المستقلة ، وهذا ما يمكن تسميته بـ (الصورة الاستمرارية أو الموحدة) ، وهي الصورة التي تتضمن صوراً جزئية تتساند فيما بينها لتشكل مجموعها صورة موحدة تستهدف تحقيق الفكرة العامة أو الجزئية التي يتضمنها النص . وقد سبق أن لحظنا جانباً من تداخل الصور مع مثيلاتها أو مع ما يخالفها . . . أما الآن فنقدّم نموذجاً لما يتضمن أكثر من نوع صوري كالتشبيه والاستعارة والتمثيل والرمز . . . وهذا النموذج هو قوله تعالى : ﴿ أفمن كان ميتاً فأحييناه وجعلنا له نوراً يمشي به كمن مثله في الظلمات ليس بخارج منها ﴾ فهذه الصورة الموحدة تتضمن (رمزاً) هو « ميتاً فأحييناه » ، ويتضمن (تمثيلاً) وهو قوله ﴿ وجعلنا له نوراً ﴾ ، ويتضمن (استعارة) وهو قوله : ﴿ يمشي به ﴾ ، ويتضمن (تشبيهاً) وهو قوله : ﴿ كمن مثله ﴾ ، ويتضمن (استدلالاً) هو مجموع الصور التي جاءت بمثابة استدلال لمن هو ضال مقابل من هو مهتد ، بل يمكن أن تنطوي على صورة (تضمينية) أو (تورية) إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ الموت والإحياء عبارتان يستخدمهما القرآن في مواقع أخرى بمعنييهما الحقيقيين ، . . . ونكون حينئذٍ أمام آية ذات صورة موحدة تتداخل ضمنها ست صور جزئية هي : الرمز ، الاستعارة التمثيل ، التشبيه ، التضمين ، الاستدلال . . . كل ذلك في آية واحدة تبلغ سطرأ أو أكثر ، مما يكشف عن مدى ضخامة هذه الصياغة الصورية . . . والمهم ، هو أمثلة هذه الصور (الموحدة أو الاستمرارية) بفرضها موقف خاص هو طبيعة ما لحظناه من الإيمان مقابل الكفر أو الضلال مقابل الهداية ، فالهداية ذات معطيات ضخمة ، بل أنّ تجربة الحياة ذاتها تقوم

على تحقيق المهمة الخِلافية للإنسان متمثلة في (الهداية) مقابل (الضلال) الذي يعني خسارة الإنسان : ليس في الدنيا فحسب ، بل في الآخرة أيضاً ، وحينئذٍ كم نتحسّن بخطورة مثل هذه الأفكار التي تتطلب بطبيعة الحال صياغة صور موحّدة ، استمرارية ، مكثّفة تساند وتتداخل فيها مجموعة من الصور المختلفة لتحقيق الهدف المطلوب .

العنصر الإيقاعي

في عرضنا للعنصر البنائي والقصصي والصوري ، نكون قد ألمنا عابراً بمجمل السمات الفنية للنص القرآني الكريم .

وحين نتجه إلى العنصر الإيقاعي ، نجد أنّ هذا العنصر قد توفّر عليه القرآن الكريم بشكل لافت لا يكاد يجهله أحد من القراء في هذا الصدد . ففي صعيد (الإيقاع الخارجي) نجد أنّ البُعد الأول منه وهو الإيقاع المنتظم في نهاية الآيات يطبع سور القرآن جميعاً ، حيث لا تخلو سورة من عنصر (القرار المقفّي) إلّا نادراً : مع ملاحظة أنّ البعض من السور تتوحد قراراتها ، والغالبية (تتنوع) في ذلك .

وفياً يتصلّ بالبُعد الثاني من عناصر الإيقاع ، وهو (التجانس) بين أصوات العبارة المتنوعة ، فهذا ما لا تكاد تخلو منه السور ، حتى أنّك لو قرأت سورة (الملك) مثلاً لوجدت أنّ الحروف (س ، ص ، ز) بصفقتها تنتسب إلى أصل صوتي واحد ، تُلاحق عبارات السورة حتى نهايتها ، بخاصة (س ، ص) مثل :

أحسن ، سبع ، سموات ، البصر ، السماء ، بمصاييح ، السعير ، المصير ، سمعوا ، سألهم ، زيناً ، نزل ، نسمع ، حاصباً ، فتسعلمون ، صافات ، يسكنهن ، ينصركن ، يرزقكن ، أمسك ، رزقه ، تميز ، سوياً ، صراط ، مستقيم ، السمع ، الأبصار ، زلفى ، سيئت ، فتسعلمون ، أصبح ،

إنّ هذه المفردات التي شكّلت نسبة كبيرة من عدد كلمات السورة بأجمعها تمثّل نموذجاً لـ (التجانس) الصوتي في العبارة القرآنية الكريمة وحتى لو فصلنا أحد حروفها وهو (س) لوجدناه يمثّل نسبة كبيرة أيضاً ..

وهذا كله من حيث صلة الصوت بمجموع السورة . . . أما صلته بفقرة أو آية أو قرار ، فأمر من الوضوح بمكان ملحوظ . . . فلوقوفنا عند نفس السورة لوجدنا مثلاً هذه الفقرة ﴿ ولقد زيننا السماء الدنيا بمصابيح ﴾ تتضمن تجانساً صوتياً في حروف (س ، ص ، ز) ، وهكذا في فقرة ﴿ فسحقاً لأصحاب السعير ﴾ ومثلها في فقرة ﴿ البصر خاسئاً وهو حسير ﴾ ومثلها فقرة ﴿ سواً على صراط مستقيم ﴾ ، وأيضاً فقرة ﴿ السماء أن يرسل عليكم حاصباً فستعلمون ﴾ ، وأيضاً فقرة ﴿ يرزقكم أن أمسك رزقه ﴾ فحتى مع افتراض أن نسبة الصوت ينسحب على سور كثيرة أخرى ، حينئذ فإن تجانس حتى فقرة واحدة يعدّ إفصاحاً عن جمالية العبارة المذكورة . ففي السورة ذاتها مجموعة من الفقرات المتجانسة صوتياً من حروف أخرى مثل ﴿ اعتدنا لهم عذاب السعير ﴾ حيث يجيء الحرف (ع) هو العنصر المجانس بين الأصوات .

وأما النوع الثالث من (الإيقاع) وهو ما يطلق عليه مصطلح (الإيقاع الداخلي) أي التوافق بين الدلالة والإيقاع ، أو التجانس بين معنى العبارة وحروفها . . . فيمكن ملاحظته في السورة المشار إليها أيضاً وفي غيرها ، حيث يساهم مثل هذا الإيقاع في إضفاء سمات جمالية بالغة الدهشة .

ويمكننا - على سبيل المثال أن نُقدِّم نموذجاً عابراً لهذا النمط من الإيقاع . . .

ففي نطاق التجانس بين الكلمة وصوتها ما نجده في سورة (الحاقة) عبر وصفها لجهنم : ﴿ كلا إنها لظى نزاعة للشوى ﴾ إن (لظى) تعني أنها تتلظى وتشتعل وتلتهب ، حتى لتبدو وكأنها تتكلم بلسان من نار من خلال تلظيها واشتعالها والتهابها . . . فآلسنة اللهب هي السنة كلام أيضاً ، ولكنه كلام من نار . . . هكذا يتحسسها المتلقي وهو يواجه هذه اللفظة المعبرة . . . بل أن الفقرات التي تليها تؤكد هذا الاستيحاء المرعب للكلمة . . . يقول النص : عن (لظى) بأنها (نزاعة للشوى تدعو من أدبر وتولى) . . . إن فقرة (نزاعة للشوى) لا يمكن أن تبين مدى تطابق دلالتها مع صوتها وتجانس ذلك مع هول (لظى) إلا من خلال التذوق الفني الصرف الذي (يحس) ولا يمكن أن يُعرَّف ويُشرَّح إن لفظة (نزاعة) : مرعبة ، وكذلك لفظة (للشوى) . . . إن كلا من اللفظتين : عبارة مصعقة ، مهولة ، مزعجرة ، توحى

بغضب اللظى ، وباستعدادها بالفتك بالمجرمين بنحو تنزع منهم : اللحم ، الجلد ، الساق ، الدماغ ، الخ .

وهذا في نطاق التجانس في المفردات (أي تجانس الكلمة مع صوتها) .

وفي نطاق التجانس في التراكيب أو المقاطع من السورة ، ثم تجانس ذلك مع أفكار السورة جميعاً : فيمكن ملاحظته - على سبيل المثال - في سورة القمر ، التي نحمو فكرتها على قيام الساعة وأهوالها ، حيث استهلكت السورة بقوله تعالى ﴿ اقتربت الساعة وانشق القمر ﴾ .

إن حرف (س) الذي تتضمنه لفظة (الساعة) وهي اللفظة المعبرة عن قيام اليوم الآخر وما تكتنفه من الأهوال - هذا الحرف المنتزع من عبارة (الساعة) نجده يتجانس مع دلالة السورة بنحو عام . ف (س) هو من حرف (الاستقبال) . . و (الساعة) هي حادث (مستقبل) . . . وقد جاء هذا الحرف ليتجانس (ليس مع عبارة الساعة فحسب) بل مع كونها حادثاً (مستقبلاً) أيضاً ما دامت ال (س) حرف مستقبل . . . فإذا أضفنا أن حرف (س) - من جهة ثالثة - قد تكرر في المقاطع التي تحدثت بوجه خاص عن أهوال الساعة (ومنها جهنم أعاذنا الله منها) للحظنا مدى التجانس المذهل بين أصوات الكلمة (س) ودلالاتها (أهوال الساعة) . . يقول النص ﴿ إن المجرمين في ضلال وسعر ﴾ ﴿ يوم يسحبون في النار ﴾ ﴿ ذوقوا مس سقر . . . ﴾ لنلاحظ كيف أن النص استخدم كلمة (سقر) - وهي أسماء أو أوصاف جهنم - حيث تضمن نفس حرف (س) التي اقترنت بكلمة (الساعة) التي استهلكت بها السورة ، فجاء الحرف المذكور مع حادثة قيام اليوم الآخر وهو (الساعة) ، وجاء متجانساً مع المصير الذي ينتهي إليه المجرمون (وهي سقر) ، ثم جاءت العبارات الأخرى - من جهة ثالثة - متجانسة من خلال حرف (س) أيضاً مثل ﴿ ذوقوا مس سقر ﴾ ، فعبارة (مس) كان من الممكن أن تُستبدل بغيرها ، ولكنها جاءت (وهي تنطوي على حرف (س) بل أن حرف (س) نفسه قد جاء (مُضعفاً) (أي التشديد الذي يتضمن صوتاً لحرفين من (س) ثم - من جهة رابعة - جاءت أوصاف جهنم الأخرى تتضمن حرف (س) أيضاً مثل ﴿ في ضلال وسعر ﴾ ، فكلمة (سعر) ذات صلة بالسعر الذي هو من أسماء وأوصاف جهنم أيضاً .

إذن : لاحظنا كم تضمّن هذا النص المدهش من سمات إيقاعية (من حيث الإيقاع الداخلي) ، مضافاً إلى مستويات الإيقاع الأخرى (من حيث توّحد القرارات - القوافي) ومن حيث تجانس الأصوات فيما بينها ، ثم تجانس الأصوات مع دلالاتها ، ثم صلة أوائل السور بأصواتها ، ثم صلة هذه الأصوات بمجموع السورة الكريمة ، فيما يفصح ذلك عن جانب من الإعجاز القرآني الكريم من حيث احتشاده بالعنصر الإيقاعي .

« الأدب النبوي »

أجمعت النصوص على أن محمداً (ص) هو أفصح العرب : كما أنه (ص) صرح بذلك قائلًا (أنا أفصح العرب)^(١)، مما يعني أن فصاحته التي يتفرد بها مماثلة للمعرفة اللدنية التي ألهما الله لمحمد (ص) . وإذا كانت المعايير البشرية في ميدان الفصاحة والبلاغة تقتزن بمدى التجربة التي يمارسها الفرد ، فإن المعصوم (ع) يظل على صلة وثقى بها من جانب ، كما يظل بمنأى عن هذه المعايير من جانب آخر ، أي أنه يتعامل مع العبارة : بمقدار ما تحققه من فائدة توصيلية إلى الجمهور ، وليس بما تفرضه المعايير الاجتماعية التي تصاحبها الحذقة والزخرف والتخيّل الموهوم والفضول : في الأدب البشري العادي .

من هنا نجد أن المأثور من كلامه (ص) يجمع بين ما هو (عام) من اللغة التوصيلية وبين ما هو (خاص) من اللغة الموشحة بعناصر صورية أو إيقاعية : علماً أن العنصر (اللفظي) يُراعى من خلاله إحكام العبارة وانتخابها وإخضاعها لمتطلبات التقديم والحذف والاختزال وأدوات الوصل والاعتراض والتعقيب والتأكيد الخ ، هذه المستويات اللفظية والتركيبية تلعب دوراً كبيراً في جعل العبارة (فنية) الطابع : دون أن ينحصر الفن أو الفصاحة أو البلاغة في قيمها الصورية والإيقاعية ، وحتى « العنصر الإيقاعي » فإن انتخاب العبارة من حيث جرسها وموقعها من مجموع النص ومن حيث

(١) نهج الفصاحة ، مجموعة أحاديث النبي : مؤسسة جاويدان ، طهران ، ص ١١٠ .

طولها أو قصرها : أولئك جميعاً تشكّل عنصراً « إيقاعياً » له أهميته دون أن ينحصر الإيقاع في الوحدات الصوتية المنتظمة من قافية أو سجع أو وزن أو توازن بين الجمل ، . . . بل حتى العنصر (الصوري) لا ينحصر في رصد العلاقة بين ظاهرتين واستخلاص صورة رمزية أو استعارية أو تشبيهية منها ، بل أن رصد ما هو (واقع) فعلاً مثل صورة جَعَلَ الأصابع في الأذان واستغشاء الثياب على الوجوه ، - كما سبقت الإشارة إلى ذلك في حديثنا عن الصورة القرآنية الكريمة يظل موسوماً بنفس الأهمية التي تنطوي عليها الصورة المركبة ، طالما يظل السياق هو الذي يُجَدِّد قيمة الصورة وما ينبغي أن تكون عليه من طابع مباشر أو غير مباشر . . .

وفي ضوء هذه الحقائق ، نتقدّم إلى عرض سريع للنصوص النبوية الكريمة التي تُعدّ مادة أدبية لها قيمتها الكبيرة فنياً ومضمونياً بحيث أصبحت - في الوقت ذاته - مصدراً ثانوياً للاقتباس والتضمين الأدبي بعد القرآن الكريم ، حيث يبرز الأدب الجديد متأثراً بهذين المصدرين (القرآن والسنة النبوية) مضافاً إلى بروز العصور الأدبية اللاحقة التي تضيف إلى ذلك مصادر أخرى - وفي مقدّمتها أدب الإمام علي (ع) بخاصة ، وأهل البيت عليهم السلام بعامة - كما سنرى ذلك لاحقاً .

المهم ، أن نبدأ الآن بما هو مأثور عن النبي (ص) ، فنقول :

يمكن الذهاب إلى أن (الأحاديث) المأثورة عن النبي (ص) تحتلّ المساحة العظمى من ذلك ، تليها (الرسائل) التي وجهها إلى رؤساء الدول والإمارات ، وولاته وسواهم ، ثم الخطب والوصايا . والسّر في ذلك ، أن « الأحاديث » هي التي تضطلع - في الغالب - بتوصيل المبادئ الإسلامية إلى الآخرين ، وأما الخطب - فبالرغم من أنها تتضمن كثيراً من مادة (حديثية) أيضاً ، إلا أن اقترانها بوجود (المناسبات) يجعلها أقلّ حجماً من الأحاديث دون أدنى شك ، وكذلك الرسائل نظراً لانحصارها بدءاً - في رسائل سياسية فرضتها جفّة معينة من تاريخ الإسلام ، وانحصارها - استمرارياً - في كُتبه إلى الولاة الذين يتحدد عددهم دون أدنى شك . والأمر نفسه بالنسبة إلى وصاياه (ص) حيث تنحصر في عدد محدود . وأمّا الأشكال الأدبية الأخرى فلم يتوفّر عليها (ص) - وفي مقدّمتها الشعر - حيث إنّ الشعر (في حدّ ذاته) تعبير عاطفيّ عن

الحقائق وهو أمر يتناقض مع شخصية الرسول (ص) وشخصيات أهل البيت (ع) كما سنرى ، مضافاً إلى أنَّ القرآن الكريم نَزَّه النبي (ص) عن ذلك بقوله تعالى : ﴿ وما ينبغي له ﴾ ، بل أنَّ النبي (ص) نفسه في بعض أحاديثه أشار إلى قضية الشعر وبغضه لهذا الفن إلى درجة أنَّه قرَّنه ببُغض الأوثان أيضاً حيث قال (ص) (لما نشأت بغضت إليَّ الأوثان وبُغض إليَّ الشعر)^(٢) . أمَّا ما ورَدَ عنه (ص) من « الرجز » في بعض المعارك : فلعلَّه من متطلبات المناخ العسكري التي يتطلب تاجيج العواطف لحمل الآخرين على مواصلة الجهاد في سوح المعركة . . . كما أنَّ مباركته (ص) لبعض الشعراء أو تسمينه للشعر في بعض الأحاديث فيقابلها ما ورَدَ عنه من أحاديث تضاد ذلك مثل (لأنَّ يمتلئ جوف أحدكم قيحاً ، خير من أن يمتلئ شعراً)^(٣) ، حيث يمكن أن يستخلص مؤرِّخ الأدب من خلال جمعه بين هذه الأحاديث بأنَّ الشعر بعامة موسوم بالكرهية إلّا في سياقات خاصة يتطلَّبها الموقف ، بخاصة إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنَّ الشعر يحتلُّ أهمية ضخمة عند العرب آنذاك ، وحينئذٍ فإنَّ استخدامه (وسيلة إعلامية : يظلُّ أمراً طبعياً تفرضه طبيعة التركيبة الاجتماعية ، ولذلك طلب من الشعراء - أن يهجوا المشركين مثلاً ، وأمَّا عدا ذلك فيظل الشعر - كما صرَّح (ص) بذلك وكما هي طبيعته التي تعتمد الانفعال الحاد في التعبير عن الحقائق - أمراً غير مرغوب فيه : بخاصة في مقام النبوة والإمامة ، بل في مطلق المقامات لذلك لا يمكن الذهاب إلى أنَّ ذم الشعر ينحصر في ما هو سلبي منه ، لأنَّه لو كان كذلك لكان النبي (ص) يقول الشعر - كما يقول النثر ، فكما أنَّه استخدم الخطبة والخطابة والمقالة والحديث والمحاورة وغيرها أدوات لتوصيل رسالة الإسلام ، كان بمقدوره أن يستخدم الشعر أيضاً . . . لكن بما أنَّه لم يستخدم هذا السلاح حينئذٍ نستخلص بكونه غير مرغوب فيه للأسباب العاطفية التي تقترب به . يضاف إلى ذلك : أنَّ ما ورَدَ من النهي عن إنشاد الشعر في المسجد أو الأوقات الخاصة ، لا يمكن حمله على ما هو سلبي من الشعر ، لأنَّ الشعر السلبي منه في الحالات جميعاً سواء أكان في المسجد أم في غيره كما هو واضح .

على آية حال ، نبدأ بالحديث أولاً عن :

(٢) نفس المصدر : ص ٤٨٢ .

(٣) نفسه : ص ٤٧٠ .

الأحاديث

قلنا : إنّ أحاديث الرسول (ص) تحتلّ مساحة كبيرة من كلامه (ص) طالما تتضمن : تذكيراً بمبادئ الله تعالى ، وحثاً عليها : عقائدياً وفقهياً وأخلاقياً . والغالبية منها تأخذ شكلاً مستقلاً ، نجهل كيفية صدورها ، وإن كنا نتوقع إلقاءها على شكل مواعظ ينثرها في مجالس خاصة ، أو عامة ، كما أنّ الكثير منها يَرِدُ في تضاعيف وصاياهم (ص) حيث تشكل سلسلة أحاديث متنوّعة ، فضلاً عما يَرِدُ منها خلال الخطب والرسائل إلى ولاته .

والحديث يتّسم بالقصر في الغالب ، ولكنه قد يطول حتى يمكن أن نَعُدّه (خاطرة) ، ثم قد يمتدّ حتى يمكن عَدّه (مقالة) أو شكلاً فنياً آخر لمحاورة مثلاً . . .

ويمكننا أن نلاحظ المستويات التالية من الصياغة للحديث :

١ - الحديث العام

وهو الحديث الذي يتضمن : ظاهرة مُطرَدة مثل (الدنيا سجن المؤمن وجنة الكافر)^(٤) ، أو يتضمن ظاهرتين أو مقارنتين مثل (المؤمن دعب لعب ، والمنافق قطب غضب)^(٥) . . . ، أو يتضمّن ثلاث ظواهر فصاعداً ، مثل : (إنّ من البيان سحراً ، ومن العلم جهلاً ، ومن القول عياً)^(٦) ، ومثل : (من أبّتل فصبر ، وأعطى فشكر ، وظلم فغفر ، وظلم فاستغفر : أولئك لهم الأمن وهم مهتدون)^(٧) .

(الأحاديث المتقدّمة : توكّأت على الرمز ، والاستعارة ، والتقابل ، والإيقاع) .

الحديث المُصنّف

وهذه الأحاديث قد تم صياغتها في ثنائيات ، أو ثلاثيات ، أو رباعيات الخ . . .

(٤) نفسه : ص ٣٣٤ .

(٥) تحف العقول : المكتبة الإسلامية ، طهران ، ص ٤٩ .

(٦) نهج الفصاحة : ص ١٨٥ .

(٧) التوحيد : للصدوق ، منشورات جماعة المدرسين ، ص ١١٣ .

مثل : (نعمتان مجهولتان) ثلاث يحسن فيهنّ الكذب : المكيدة في الحرب ... الخ)^(٨) (أربعة يذهبن ضلالاً : الأكل بعد الشبع ... الخ)^(٩) .

الحديث العلمي

وقد يأخذ الحديث شكل التصنيف العلمي لسمات الشخصية مثل (وأما علامة الصابر فأربعة ...) ونجد بعض الأحاديث تُعنى بسمات الشخصية الرئيسة والفرعية على نحو ما نلاحظه في التصنيف العلمي المعاصر (في مجال علم نفس الشخصية) ، وهذا من نحو تعريفه (ص) للعقل (إنَّ العقل عقال من الجهل ، والنفس مثل أخبث الدواب ، فإن لم تعقل حارت ... وإنَّ الله خلق العقل فقال له أقبل : فأقبل ... الخ) ، ثم يعرض (ص) عشر سمات رئيسة تتفرّع كل واحدة من الأخرى (فتشعب من العقل : الحلم ، ومن الحلم : العلم ، ومن العلم : الرشيد ، ومن الرشيد : العفاف ، ومن العفاف : الصيانة ، ومن الصيانة : الحياء ، ومن الحياء : الرزانة ، ومن الرزانة : المداومة على الخير ، ومن المداومة على الخير : كراهية الشر ، ومن كراهية الشر : طاعة الناصح) ، ثم يُفرّع (ص) على كلّ سمة عشر سمات أخرى فتصبح (١٠٠) سمة^(١٠) .

بل أن الأحاديث المتفرّقة التي تُجمّع ضمن (وصايا) النبي (ص) مثل وصيته لعليّ :

(يا علي ثلاث يقبح بهنّ الصديق : النيمة ، وإخبارك الرجال عن أهلهم بما يكره ، وتكذيبك الرجل عند الخبر)^(١١) ، أمثلة هذه الأحاديث تظلّ خاضعة لملاحظات عبادية ترصد سمات الإنسان وفق منهج علمي دقيق ، سوف نعرض له لاحقاً .

وبالرغم من أن أمثلة هذا التصنيف يتسبب إلى (المعرفة النفسية) وليس

(٨) نهج الفصاحة : ص ٣٦٢ .

(٩) تحف العقول : ص ١٠ .

(١٠) نفس المصدر : ص ١٦ ، ١٩ .

(١١) نفسه : ص ١١ .

(الأدب) ، إلا أنّ الصياغة اللغوية لها ذات طابع أدبي ، حيث لحظنا في التصنيف الأول : تشبيهاً ومجازاً (مثل أخبث الدواب) ، (فقال له أقبل : فأقبل) ، ونلاحظ حتى في التصنيف سمة (التقابل من خلال التضاد) وهذا من نحو :

وأما العلم فيتشعب منه الغنى وإن كان فقيراً ، والجود وإن كان بخيلاً ، والمهابة وإن كان هيناً ، والسلامة وإن كان سقيماً ، الخ) . . .

الحديث القصصي

وهو الحديث الذي يأخذ شكل (المحاوراة الأدبية) ، وهذا من نحو محاورته (ص) للسائل الذي سأله عن (العقل) وقدم له التصنيف العلمي المشار إليه ، ثم واصل كلامه مع الشخص ، وأرشده إلى الطريقة التي يتغلب من خلالها على كيد الشيطان ، فقال له : (فإذا أتاك - أي الشيطان - وقال : قد ذهب مالك ، فقل : الحمد لله الذي أعطى وأخذ ، وأذهب عني الزكاة فلا زكاة عليّ ، وإذا قال لك : الناس يظلمونك وأنت لا تظلم ، فقل : إنما السبيل يوم القيامة على الذين يظلمون الناس وما على المحسنين من سبيل . وإذا أتاك وقال : ما أكثر إحسانك يريد أن يدخلك العجب ، فقل : أسأتي أكثر من إحساني . وإذا أتاك وقال : ما أكثر صلاتك ، فقل : غفّلت أكثر من صلاتي وإذا قال لك : لم تعطي الناس ، فقل : ما أخذ أكثر مما أعطيت الخ) (١٢) .

فالملاحظ هنا أنّ (المحاوراة) ذات طابع قصصي ممتع يجريها النبي (ص) على لسان الشيطان والإنسان ، حيث يجسّد مثل هذا الشكل الأدبي : عنصراً حيويّاً منطويّاً على التشويق في متابعة هذا الحوار الذي يأخذ طابع (الحوار الداخلي) ، الذي يجريه الإنسان بينه وبين نفسه حينما يوسوس له الشيطان بعمل السوء . . . فإذا كان الحديث المباشر يحمل فاعلية التأثير بنحو عام ، فإنّ الحديث غير المباشر - أي الذي يعتمد شكلاً قصصياً أو غيره - يظل بذوره أداة أخرى يستخدمها المشرع الإسلامي في إحداث تأثير أشدّ وأكثر إمتاعاً : على هذا النحو الذي لحظناه في صياغة النبي (ص) للمحاوراة المشار إليها .

إنَّ المحاورَة القصصية التي يصوغها النبي (ص) تظل متسببة إلى ما هو (واقع) وليس اصطناعاً لمواقف أو حوادث ، فهو (ص) يترسّم خُطى القرآن الكريم في الركون إلى ما هو (واقع) حتى في المحاورَة التالية التي يجريها النبي على لسان العناصر الكونية من أرض وجبل وحديد الخ ، فلو تابعنا المقابلة المذكورة التي سأل فيها السائل : عن العقل ، وتابع فيها النبي (ص) إرشاداته للسائل المذكور : لوجدناه يتابع إرشاده لهذا السائل فينتقل به إلى الظاهرة الكونية وكيفية إبداعها ، فيجري هذه المحاورَة بين عناصر الكون (على نحو المجاز) إلّا أنّ هذا المجاز نفسه (واقع) وليس وهمًا ، يقول النص : (إنَّ الأرض فُخِرَتْ وقالت : أي شيء يغلبني ؟ فخلّق الله الجبال فأثبتها على ظهرها أوتاداً من أن يمتدّ بما عليها فذلّت الأرض واستقرّت . ثم أنّ الجبال فُخِرَتْ على الأرض فشَمَخَتْ واستطالت وقالت : أي شيء يغلبني ؟ فخلّق الحديد ، فقطعها فذلّت . الخ) (١٣) فالمحاورَة هنا بين الأرض والجبل ، والجبل والحديد الخ ، تنطوي على دلالة (مجازية) لما هو (واقعي) أي : أنّ الله تعالى سَخَّر العناصر الكونية وذلّلها من حيث التفاعلات الحادثة فيما بينها لتفيد المخلوقات منها على شتى مستوياتها ، وهذا من نحو قوله تعالى : ﴿ فقال لها وللأرض ائتيا : فأتيا طائعين ﴾ فمخاطبته تعالى لهذه القوى هي (إرادته تعالى) وآتيناها طائعين هو تجسيد لذلك سواء أكان هذا التجسيد حرّة أم فكراً أم إحساساً أم كلاماً صامتاً أو منطوقاً . . . يضاف إلى ذلك أنّ تسبيح الكون الذي لا نفقهه - بصريح الآيات القرآنية التي تشير إلى ذلك - وتأيي الأرض والجبال لتحمل الأمانة - بصريح الآية الكريمة ﴿ أنا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال . . . ﴾ .

هذه الحقائق تشير إلى أنّ النبي (ص) حينما يصوغ حواراً على ألسنة عناصر الكون . وقد كان داود وسليمان يتعاملان مع بعض هذه العناصر - فإنّه ليجتنب عن البشر العادي الذي لا يفقه شيئاً من أسرار الكون ، . . . لذلك فإنّ أمثلة هذه المحاورَة لا بدّ من أن تنطوي على (واقع) : كل ما في الأمر ، أنّ المحاورَة تستهدف - من خلال لغة المجاز - لفتَ النظر إلى حقائق الظواهر الكونية وتسخيرها للمخلوقات (الإنسانية منها

بخاصة حيث أسجد الملائكة لها : تحسباً بخطررتها التي تقتاد بالشخص إلى أن يصبح أفضل من الملائكة في حالة الطاعة وأن يصبح أخطأ من البهائم في حالة المعصية) .

وإذا كان النص المتقدم يتضمن عنصر (المحاوره) ، فهناك من النصوص ما يتضمن عنصر (الحكاية) أو الحديث المشفوع بـ (المثل) الذي لحظناه في (الصورة) القرآنية الكريمة . . لقد نُسب إلى النبي (ص) قوله : (إني ضربت للدنيا مثلاً ولابن آدم عند الموت : مثله : مئيل رجل له ثلاثة أخلاء ، فلما حضره الموت قال لأحدهم : إنك كنت لي خليلاً ، وكنت أبرّ الثلاثة عندي ، وقد نزل بي من أمر الله ما ترى فماذا عندك ؟ . . . فيقول : وماذا عندي ؟ وهذا أمر الله قد غلبني ولا أستطيع أن أنفس كربتك ولا أفرج غمك ، ولا أؤخر ساعتك ، ولكن ها أنذا بين يديك فخذني زاداً تذهب به معك فإنه ينفعك) ثم يتحدث الثاني بنفس اللغة فيشير إلى أنه تولى غسله وتكفينه ، وبأبي دور الثالث فيقول الرجل له : (كنت أهون الثلاثة عليّ وكنت لك مضيقاً وفيك زاهداً فما عندك ؟) ويحييه : (إني قرينك وحليفك في الدنيا والآخرة أدخل معك قبرك حين تدخله وأخرج منه حين تخرج منه ولا أفارقك أبداً . هذا ماله وأهله وعمله) (١٤) .

واضح ، أن أحاديث كثيرة تُشير إلى هذا الجانب وتجري حواراً على ألسنة هذا الثلاثي بالنحو المذكور حيث تُجسّد أمثلة هذا الحوار تعبيراً (مجازياً) ، عمّا ينفع وعمّا لا ينفع من السلوك ، وحيث يظل (العمل الصالح) هو المُستهدف من ذلك .

الحديث الفني

يظل الحديث المأثور عن النبي (ص) أكبر النصوص حجماً - كما أشرنا - ، كما يظل أشدها احتفاءً بقيم الصوت والصورة . والسر في ذلك (من حيث ضخامة العدد) أن الحديث - ونعني به القصير حجماً فيما لا يتجاوز نطاق الجملة أو أكثر - يتكفّل ببيان مئات أو آلاف الظواهر العبادية المختلفة : وهذا ما لا يتوفّر في الخطب والرسائل مثلاً إلاّ

أَن يتخلَّلها الحديث القصير ، وحينئذٍ فإنَّ (الحديث) هو الذي يأخذ استقلاله من خلال الخطبة أو الرسالة أو الوصية : فيكثر عدده حينئذٍ .

الحديث والوصايا

ويُلاحظ أنَّ (الوصايا) الماثورة عن النبي (ص) ومنها وصاياه للإمام علي (ع) تظل - في واقعها - مجموعة أحاديث من نحو : (يا علي : إنَّه لا فقر أشدَّ من الجهل ، ولا مال أغرود من العقل . . . الخ يا علي : آفة الحديث الكذب ، وآفة العلم النسيان . . . الخ ، يا علي : ثلاث من أبواب البرِّ : سخاء النفس وطيب الكلام والصبر على الأذى الخ . . .)^(١٥) .

وهكذا تُمضي الوصية بنشر أحاديث مستقلة من جانب ولكنها متجانسة من جانب آخر ، حتى أنَّه (ص) أخضع هذه الأحاديث لهيكل فني من حيث الخطوط التي تجمع بين الأحاديث ، فهو (ص) عندما يستهلَّ كلَّ مجموعة أو مقطع بمخاطبة علي (ع) : يَرُدُّفها بأحاديث متجانسة ، وهذا من نحو المقطع التالي :

(يا علي : آفة الحديث الكذب ، وآفة العلم النسيان ، وآفة العبادة الفترة ، وآفة السباحة : المنَّ الخ)^(١٦) فالجامع بينها هو مصطلح (آفة) حيث وصله بالكذب والنسيان والفترة والمنَّ من حيث صلتها بالحديث والعلم والعبادة والسباحة . . . ومن نحو (يا علي : ثلاثة من أبواب البرِّ : سخاء النفس ، وطيب الكلام ، والصبر على الأذى . ومن نحو (يا علي : ثلاث يُحسِّن فيهنَّ الكذبُ : المكيدة في الحرب ، وعدَّتكَ زوجتك ، والإصلاح بين الناس)^(١٧) فالمكيدة في الحرب ، وعدَّة الزوجة ، والإصلاح بين الناس : تُجسِّد سلوكاً مشتركاً يُستخدَم فيه (الكذب) الذي يُفْضي إلى عمل الخير ، فاستخدام الحيلة حيال العدو يُعدُّ انتصاراً للخير لأنَّه الانتصار على العدو - وهو الشر - انتصار للخير) وكذلك الإصلاح بين الناس ، فعندما تكذب على أحد

(١٥) تحف العقول : ص ١٠ .

(١٦) نفس المصدر : ص ١٠ .

(١٧) نفسه : ص ٩ .

المُتَخَصِّمِينَ وتقول له : إِنَّ خَصْمَكَ قد مَدَحَكَ ، حينئذٍ تكون بهذا الكذب قد مسحت ما في أعماق هذا الرجل من حقد وثورة على غريمه ، وكذلك عندما تَعِدُّ زوجتك بشراء حاجة وأنت على إحاطة كاملة بأن هذه الحاجة لا ضرورة لها أو أنها تؤثر على دخلك : حينئذٍ تكون قد مارست عملية اقتصاد تعصمك من الإفلاس والمتاعب : بخاصة أَنَّ المرأة - غالباً - تصدر عن سلوك عاطفي لا تفكر من خلاله بدخول الرجل وإمكاناته أو لا تفكر من خلاله بنتائج اقتناء الحاجة غير الضرورية ، أما لإشباع ذلك فساداً أو ترفاً يتنافى مع ضرورة تدريب الإنسان على تناول ما هو ضروري فحسب .

ومهما يكن ، فَإِنَّ ما نستهدفه من هذا العرض للأحاديث هو : أَنَّها تخضع فنياً إلى تخطيط فكري تتلاحم من خلاله موضوعات هذه الأحاديث وتخضع لخيط فكري يوجد بينها ، بالنحو الذي لحظناه .

عناصر الحديث الفني

يظل الحديث المأثور عن النبي (ص) - كما قلنا - غنياً بعنصر (الصورة) أولاً ويعنصر (الصوت) ثانياً . وسبب ذلك - كما نحتمل - أَنَّ الحديث بصفته متميِّزاً عن الأشكال الأخرى بقصره من جانب وبتضمنه لكل مبادئ الإسلام من جانب آخر : حينئذٍ فَإِنَّ الاهتمام بتوشيعه بعناصر الصورة والصوت يساهم في اجتذاب المُتَلَقِّي وجعله معنياً به ومن ثَمَّ الإفادة منه ، وهو الهدف الرئيس من وراء صياغة الحديث .

أما احتشاد الحديث بعنصر (الصورة) أولاً فلأن الصورة تساهم في تعميق الدلالة المستهدفة وتوضيحها : حيث إِنَّ التشبيه والاستعارة والرمز وسواها تُجَلِّي وتبلور وتوضح وتعمق الدلالة ، وتجعل الاهتمام - بما ينطوي عليه الحديث من أهداف - أكثر دون أدنى شك . وأما عنصر « الصوت » أو « الإيقاع » حيث يجيء في المرتبة الثانوية فلأنه ينطوي على بُعدٍ « جمالي » يجتذب المُتَلَقِّي فيساهم في تشويقهِ على تَلَقِّي الحديث وحمله على النظر فيه ، ومن ثَمَّ : الإفادة منه من خلال اقترانه بما هو جميل ، حيث إِنَّ اقتران الشيء بما هو مُحَبَّب إلى النفس يجعل الإفادة من مضمونه : أسرع وأعمق .

وأيّاً كان ، يعيننا أن نُقدِّم نماذج من أحاديث الرسول (ص) ، مشيرين إلى

أنه (ص) قد توفّر على تقديم الحديث بكل مستوياته الفنية بحيث يمكننا - في مجال الصورة مثلاً - أن نرصد الأشكال التركيبية المختلفة في هذا الجانب ، مثل : الصورة التشبيهية ، الصورة التمثيلية ، الصورة الاستعارية ، الصورة الرمزية ، الصورة التضمينية ، الصورة الاستدلالية ، مضافاً إلى « الصورة المباشرة » التي تعني بنقل ما هو (مرئي حسي) أو ما هو صوغ فني قائم على (التقابل) و (التوازي) و (التضاد) بين الظواهر . . .

والأمر نفسه بالنسبة إلى عناصر (الصوت) أو (الإيقاع) من حيث تنوع أشكاله : سجعاً ، وتجانساً بين أصوات ، وتوازن جمل ، وتناسقها ، وجرساً للمفردة ، وإيقاعاً داخلياً : يجانس بين صوت العبارة ودلالاتها . . . ويحسن بنا الآن أن نعرض نماذج من الأحاديث وفقاً لمستوياتها الصورية والصوتية ، بادئين أولاً بـ :

العنصر الصوري

قلنا أنّ الحديث النبوي قد يتوفّر على صياغة الأشكال الصورية جميعاً ، ففي صعيد :

الصورة التشبيهية

نجد أنه (ص) قد استخدم الصور التشبيهية في مستويات متنوعة : من حيث الإجمال والتفصيل والإفراد والتركيب ، الخ ، وإليك طائفة من الصور التشبيهية في مستوياتها المتنوعة :

١ - الدال على الخير كفاعله . لا حسب كحسن الخلق . ليكن الرجل منكم كزاد الراكب .

٢ - الغل والحسد يأكلان الحسنات كما تأكل النار الحطب^(١٨) .

٣ - اعبد الله كأنك تراه . اتقوا دعوة المظلوم فإنها تصعد إلى السماء كأنها

(١٨) نهج الفصاحة : ص ٤٣٢ .

(١٩) نفس المصدر : ص ٦٥ .

شرارة^(٢٠) .

- ٤ - لو كان لي مثلُ أجد ذهباً لسرّني ألا تمرّ عليّ ثلاث وعندي منه شيء^(٢١) .
- ٥ - الطاعم الشاكر بمنزلة الصائم الصابر^(٢٢) .
- ٦ - ما شَبَّهْتُ خروجَ المؤمن من الدنيا إلّا مثلَ خروجِ الصبي من بطن أمّه من ذلك الغم^(٢٣) .
- ٧ - استحي من الله استحياءك من رجلين من صالحى عشيرتك^(٢٤) .
- ٨ - الله أفرح بتوبة التائب من الضمآن الوارد ، ومن العقيم الوالد ، ومن الضال الواجد^(٢٥) .
- ٩ - لزوال الدنيا أهونُ على الله من قتل رجل مسلم^(٢٦) .
- ١٠ - مثلُ المؤمن كمثلِ المُنخلة لا تاكل إلّا طيباً ولا تضرع إلّا طيباً^(٢٧) .
- ١١ - مثلُ أهل بيتي مثلُ سفينة نوح من ركب فيها نجا ومن تخلف عنها غرق^(٢٨) .
- ١٢ - مثلي ومثلكم كمثل رجل أوقد ناراً فجعل الفراش والجنادب يقعنَ فيها وهو يُنهنّ عنها وأنا آخذ بحجزكم عن النار وأنتم تفلتون من يدي^(٢٩) .

هذه الأناط من التشبيهات تُجسّد مستويات متنوّعة ، حيث استخدم التشبيه من خلال أدواته الثلاث (الكاف ، كأن ، مثل) ، واستخدم من خلال العبارات التي تقوم مقام الأداة (بمنزلة ، شَبَّهْتُ ، استحياءك) ، واستخدم من خلال التفاوت (أفرح)

(٢٠) نفسه : ص ٨ .

(٢١) نفسه : ص ٤٩٦ .

(٢٢) نفسه : ص ٤٠٦ .

(٢٣) نفسه : ص ٥٤٦ .

(٢٤) نفسه : ص ٥٣ .

(٢٥) نفسه : ص ٤٦٦ .

(٢٦) نفسه : ص ٤٧٢ .

(٢٧) نفس المصدر : ص ٥٦١ .

(٢٨) نفسه : ص ٥٦٠ .

(٢٩) نفسه : ص ٥٦٥ .

(أهون) ، واستخدم من خلال ما هو مجمل (كفاعله) وما هو مفصل كالتشبيهات الواردة عن الذهب والصبي والسفينة ، واستخدم من خلال (المثل) أو (القصة) كالنماذج الثلاثة الأخيرة .

الصورة التمثيلية

هذا النمط من التركيب الصوري يُستخدم بغزارة في أحاديث النبي (ص) حتى ليكاد يماثل أو يتجاوز عنصر (التشبيه) .

ولعل السرّ في ذلك هو : أن (التمثيل) بمثابة (تعريف) للشيء ، و « التعريف » أوسع مجالاً من غيره في توضيح الدلالة وتحديدّها ، وإن كانت أشكاله محدودة لا تصل إلى التنوع الذي نلاحظه في التشبيه ، وإليك طائفة من « التمثيلات » ومستوياتها المتنوعة التي وردت في تصانيف كلامه (ص) :

- ١ - (الصلاة : ميزان ، فمن أوفى استوفى) ، (النساء : حباله الشيطان) (٣٠) .
- ٢ - (لسان القاضي : بين طريقين ، إمّا إلى جنة وإمّا إلى نار) (٣١) .
- ٣ - (إن أفواهكم : طرق للقرآن ، فطّبوها بالسواك) (٣٢) .
- ٤ - (المسلمون : إخوة) . الندم : توبة (٣٣) .
- ٥ - (جمال المرء : فصاحة لسانه) . (تحفة المؤمن : الموت) (٣٤) .
- ٦ - (جعلت الذنوب كلها في بيت ، وجعل مفتاحها في شرب الخمر) (٣٥) .

إن هذه النماذج (التمثيلية) ، تفصح عن مستويات متنوّعة من الصورة ، فهناك : الصورة المفردة والمجملّة (المسلمون إخوة) والصورة المضافة (النساء حباله)

(٣٠) نفسه : ص ٦٣٥ .

(٣١) نفسه : ص ٤٧٢ .

(٣٢) نفسه : ص ١٢٠ .

(٣٣) نفسه : ص ٦٢٦ .

(٣٤) نفسه : ص ٢٣٦ .

(٣٥) نفسه : ص ٢٧٦ .

الشيطان) والصورة المفردة المفصلة (الصلاة : ميزان ، فمن أوفى استوفى) ، والصورة المركبة (جُعِلَتِ الذنوب الخ) .

وهناك (التمثيل) القائم على تعريف الشيء (المسلمون إخوة) حيث عرّف المؤمنين بأنهم إخوة ، والتمثيل القائم على تحديد بعض خطوطه (إن أفواهكم طرق للقرآن) ، والتمثيل القائم على تجسيده (جُعِلَتِ الذنوبُ كُلُّها في بيت . . .) ، وهناك « التمثيل » المضاد مثل (جمال المرء : فصاحة لسانه) مقابل التمثيل الاعتيادي ، حيث عرّف (الجمال بكونه « فصاحة » مع أنّ المقصود هو كون الفصاحة : جمالاً ، إلّا أنه (ص) صاغ التمثيل بنحوه المضاد : تحسيساً بأهمية الفصاحة .

وكذلك قوله (تُحَفَّةُ الْمُؤْمِنِ : الموت) حيث عرّف التحفة بأنها هي الموت مع أنّ المقصود هو أنّ الموت هو تُحَفَّةُ الْمُؤْمِنِ : تحقيقاً لنفس الهدف ألا وهو التركيز ولَفَّتِ الانتباه لما هو (تُحَفَّةُ) يتطلّع إليها الإنسان ، بعكس الموت الذي قد يتلّكأ الإنسان في تقبُّله .

الصورة الاستعارية

الملاحظ أنّه (ص) يُقِلُّ من (الصور الاستعارية) بالقياس إلى « التشبيه » و« التمثيل » وإلّا فإنّ استخدامه لهذا العنصر يظل ملحوظاً : ما دامت الاستعارة تُسَعِّفُ القارئ في فهمه لدلالة النص وتعميقه : من خلال مجانستها لتجارب الحياة المتنوعة وتناول التأثيرات فيما بينها ، ويمكننا رصد مستويات الاستعارة في الكلام المأثور عنه في نماذج متنوعة ، منها :

- ١ - مَنْ عَدَّ غَدًا مِنْ أَجَلِهِ فَقَدْ أَسَاءَ صَحْبَةَ الْمَوْتِ . (٣٦) .
- ٢ - مَنْ أَلْقَى جَلْبَابَ الْحَيَاءِ . . إذا أراد الله بقوم نماءً رزقهم السباحة والعفاف ، وإذا أراد بقوم انقطاعاً : فتح عليهم باب الخيانة (٣٧) .
- ٣ - ارفعوا ألسنتكم عن المسلمين (٣٨)

(٣٦) تحف العقول : ص ٤٩ .

(٣٧) نهج الفصاحة : ص ٢٨ .

(٣٨) نفس المصدر : ص ٥١ .

- ٤ - يأتي على الناس زمان لا يبالي الرجل ما تلف ، من دينه إذا سَلِمَتْ له دنياه^(٣٩) .
 ٥ - إذا أراد الله أن يوقع عبداً أعمى عليه الحيل^(٤٠) .
 ٦ - تعلّموا العلم ، فإنّ تعلّمه حسنة ، ومدارسته تسبيح . . . وسألك بطلابه سُبُل الجنة^(٤١) .
 ٧ - إذا أراد الله بعبده خيراً فتح له قُفْلَ قلبه ، وجعل فيه اليقين والصدق^(٤٢) .

هذه النماذج الاستعارية ، تضمنت مستويات متنوعة عن التركيب :

- ١ - فقد أعارت ما هو غير بشري ، صفة بشرية (أساء صحبة الموت) ، أعارت ما هو معنوي بشري صفة حسنة بشرية (أعمى عليه الحيل) ، أعارت ما هو غير حسيّ : صفة حسنة (تلف الدين ، وسلامة الدنيا) . . .
 ٢ - صاغت الإعارة بنمطها : النمط الذي يخلع صفة جزئية على الشيء مثل : جلباب الحياء ، باب الخيانة ، قُفْل القلب ، سُبُل الجنة الخ .
 والنمط الذي يخلع صفة كلية على الشيء مثل : تلف الدين سلامة الدنيا ، رزق السحاحة الخ . . .
 ٣ - داخلت بين الاستعارة وغيرها من الصور مثل (التمثيل) (تعلمه حسنة ، ومدارسته تسبيح) ثم : فرّعت على ذلك استعارة هي (وسألك بطلابه سُبُل الجنة) .
 ٤ - فرعت على الاستعارة : صوراً متنوعة ملازمة لها مثل (فتح له قُفْل قلبه)
 - وهذه هي الاستعارة ، وقد فرع عليها ما هو ملازم لفتح القلب (وجعل فيه ١ - أي القلب - اليقين والصدق . . . الخ) .

(٣٩) تحف العقول : ص ٥٢ .

(٤٠) نهج الفصاحة : ص ٣٢ .

(٤١) تحف العقول : ص ٢٨ .

(٤٢) نهج الفصاحة : ص ٢٧ .

الصورة الاستدلالية والرمزية

في حديثنا عن الصور القرآنية الكريمة ، أوضحنا أن الفارق بين الصور الرمزية والاستدلالية ، أن الأولى يُحذف فيها أحد طرفي الصورة ويُرمز لها بالطرف الآخر . وأن الثانية فيذكر فيها الطرف الأول ويستدل على الآخر : بالرمز بدلاً من الحذف .

وقد استخدم النبي (ص) في أحاديثه كلاً من الصورتين ، إلا أنه أكثر من الصورة الاستدلالية وقُلَّ الصورة الرمزية : لسبب واضح هو أن الرمز يقترن بشيء من التأمل الذهني لاستخلاص دلالاته ، بينما تتكفل الصورة الاستدلالية بتوضيح ذلك من خلال تقديمها ظاهرة حسية للتدليل على الشيء .

وإليك طائفة من الصور الاستدلالية والرمزية التي وردت في تضاعيف كلامه (ص) :

- ١ - أرايتم لو أن نهراً بباب أحدكم يغتسل منه خمس مرات هل يبقى من درّنه شيء ؟ (٤٣) .
- ٢ - كما لا يُجْتَنَى من الشوك العُنب ، كذلك لا ينزل الفُجَّار منازل الأخيار (٤٤) .
- ٣ - من يدم يقرع الباب يوشك أن يفتح له (٤٥) .
- ٤ - احثوا التراب في وجه المذّاحين (٤٦) .

فالنموذجان (٢ ، ١) يُجسّدان الصورة الاستدلالية في أمثلتها الحيّة التي تُبلورُ وتُجلى وتُعَمَّق الهدف المقصود ، ففي الصورة التي تتحدث عن الاغتسال بالنهر خمس مرات يومياً : يتعمّق مفهوم الصلاة ومعطياتها التي تتمثل في غسل ذنوب الإنسان وتطهير أعماقه من أوساخ السلوك

وفي الصورة التي تتحدث عن القتاد (وهو الشجر الصلب الذي يحمل شوكة

(٤٣) نفس المصدر : ص ٦٩٥ .

(٤٤) نفسه : ص ٤٦٢ .

(٤٥) نفسه : ص ٦٢٢ .

(٤٦) نفس المصدر : ص ١٦ .

حاداً) يتعمق مفهوم (التعاون مع الظالمين) ، فالذي يتعاون مع الظالم يتخيل أنه يمكنه من أن يفيد الآخرين ، إنما يقوم تخيله على أساس مُحْطِيء حيث لا يمكن أن يتعاون الشر والخير ، وحينئذ يكون الاستدلال بأن القتاد لا يمكن أن ينتج ثمرأً بقدر ما ينتج شوكتاً ، صورة (بديلة) تُعمق وتوضح مفهوم التعاون مع الظالمين فيما لا ينتج إلا شراً . . .

أما النموذجان رقم (٤ ، ٣) فيجسدان (رمزين) أولهما هو : قرع الباب وما يترتب على مداومة القرع من فتحه ، حيث يرمز (القرع) إلى العمل والمداومة عليه ، ويرمز (الفتح) إلى نتائج العمل ، . . ويكون هدف الصورة الرمزية هو : أن عمل الخير يُفضي إلى المعطيات التي يتطلع إليها الإنسان .

وأما الرمز الآخر (احثوا التراب في وجه المدّاحين) فإنّ (التراب) يرمز إلى ضرورة إسكات الشخص المادح وعدم السماح له بممارسة هذا السلوك ، نظراً لكونه : نابعاً إنما عن سلوك مخادع يستهدف صاحبه كسب التقدير المادي والمعنوي ، أو لإستتباعه جعل الممدوح يعجب بذاته مما فيه هلاك الإنسان دون أدنى شك .

الخطب والرسائل والخواطر

تفاوت الخطب والرسائل والوصايا في لغتها الأدبية : تبعاً لمتطلبات السياق .

الرسائل

فأما الرسائل فتتميز باللغة المترسّلة أي خلّوها من عناصر الإيقاع والصورة ، وبالاقتصاد الشديد ، وبقصر حجمها . . وهذا من نحو كتابه إلى ملك الروم : (بسم الله الرحمن الرحيم : من محمد بن عبد الله إلى هرقل عظيم الروم ، سلام على من أتبع الهدى : أما بعد فإنّي أدعوك بدعاية الإسلام ، أسلم تسلم ، أسلم يؤتكَ الله أجرك مرتين ، فإن تولّيت فإنما عليك إثم الأريسين) ﴿ يا أهل الكتاب تعالوا إلى كلمة سواء بيننا وبينكم ألا نعبد إلا الله ولا نشرك به شيئاً ، ولا يتخذ بعضنا بعضاً أرباباً من

دون الله ، فَإِنَّ تَوَلَّوْا فَقُولُوا : أَشْهَدُوا بِأَنَّا مُسْلِمُونَ ﴿٤٧﴾ .

فالملاحظ أَنَّ هذه الرسالة تماثل (البرقية) التي يُرَاعَى فيها ما أمكن من الاقتصاد اللغوي بحيث لا يمكن أن يستغنى عن كلمة واحدة منها ، وقد تميّزت بإحكام ومتانة إيقاعها وهندستها وتقطيعها إلى خطوط متوالية متجانسة مثل : العبارة (أَسْلَمَ ، تَسْلَمَ : يُؤْتِيكَ اللَّهُ أَجْرَكَ مَرَّتَيْنِ) ، كما تميّزت بملاحظة السياق الذي وردت فيه ، فاستشهدت بآية عن أهل الكتاب (والمرسل إليهم منهم) ، وحملت مسؤولية التخلف بالنسبة إلى رعاياه أيضاً (وهم الفلاحون الذين شكّلوا غالبية مجتمعه) ، وقد لوحظ السياق في رسائله الأخرى التي وجَّهها إلى عظيم فارس والقبط حيث تضمنت نفس الدلالة والعبارة ولكنه (ص) حملها إثم المجوس والأقباط : تحقيقاً للسياق الفني الذي أشرنا إليه . لكنه عندما وجَّه رسالته إلى النجاشي سلك منحىً أدبياً آخر يتناسب مع تركيبته الفكرية والنفسية . لقد كتب إليه يقول : (. . . سَلِّمْ أَنْتَ ، فَإِنِّي أَحْمَدُ إِلَيْكَ اللَّهُ الَّذِي لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْمَلِكُ الْقُدُّوسُ ، السَّلَامُ ، الْمُؤْمِنُ ، الْمُهَيْمِنُ ، وَأَشْهَدُ عَيْسَى بْنُ مَرْيَمَ رُوحَ اللَّهِ وَكَلِمَتَهُ أَلْقَاهَا إِلَى مَرْيَمَ الْبَتُولِ الطَّيِّبَةِ الْحَصِينَةِ ، فَحَمَلَتْ بِعَيْسَى ، حَمَلَتْهُ مِنْ رُوحِهِ وَنَفَخَهُ كَمَا خَلَقَ آدَمَ بِيَدِهِ وَنَفَخَهُ ، وَإِنِّي أَدْعُوكَ إِلَى اللَّهِ وَحْدَهُ لَا شَرِيكَ لَهُ وَالْمُوَالَاةَ عَلَى طَاعَتِهِ وَأَنْ تَتَّبِعَنِي وَتُؤْمِنَ بِالَّذِي جَاءَنِي فَإِنِّي رَسُولُ اللَّهِ . . .) (٤٨) فقد خاطبه مركّزاً على المسيح (ع) الذي ينتسب إليه ، كما استشهد بالآية الكريمة التي تضمنت صفات الله تعالى (ومنها : السلام) ، وألمح إلى عيسى والبتول . . . وكل أولئك يتناسب مع عاطفته الدينية عن المسيح ، حيث إنّ جوابه للنبي (ص) تضمن التأكيد على أَنَّ عَيْسَى لَمْ يَزِدْ عَلَى مَا قَالَهُ الرَّسُولُ (ص) ، ممّا يعني أَنَّهُ (ص) خاطبه وفقاً لما يُخْبِرُهُ عن تركيبته النفسية والعبادية . . .

وأما رسائله إلى أمراء العرب فتختلف لغتها بطبيعة الحال ، فمثلاً بعث برسالته إلى ملكي عمان ، وجاء فيها (إِنَّكُمَا إِنْ أَقْرَرْتُمَا بِالْإِسْلَامِ وَلَيْتَكُمَا ، وَإِنْ أُبَيِّنَا أَنْ تُقَرَّا بِالْإِسْلَامِ فَإِنَّ مُلْكَكُمَا زَائِلٌ عَنْكُمَا وَخَيْلِي تُحَلُّ بِسَاحَتِكُمَا وَتُظْهَرُ نُبُوتِي عَلَى مُلْكِكُمَا) (٤٩)

(٤٧) جمهرة الرسائل : ط ، ص ٢٣ .

(٤٨) نفس المصدر : ص ٣٦ .

(٤٩) نفسه : ص ٤٦ .

وكذلك في رسالته إلى أمير آخر ، ملوّحاً له بأنّ الإسلام (سيظهر إلى منتهى الخُفّ والحافر) مُهَدِّداً إيّاه بنفس اللغة السابقة التي ترهّص بالافتح ، حيث إنّ معرفته بمزاج العربي والموقع الجغرافي لبلده : سوَّغ له مثل هذه اللغة المهْدِدة من جانب والملوّحة ببقاء الملك له من جانب آخر .

وأما رسائله إلى الأمراء الذين استجابوا للرسالة الإسلامية أو إلى ولاته في الأرض التي أسلمت ، فتفاوت لغتها ومضموناتها : حيث تضمن بعضها المصالحة ، والبعض الآخر : التخيير بين الإسلام والجزية ، والبعض الثالث : فرض الزكاة ونصبها المختلفة : بالنسبة للأمصار والقبائل الإسلامية ، فضلاً عن التوصية بالمبادئ العامة المرتبطة بالصلاة وإقامة الأحكام والقضاء الخ ...

فناً

بما أنّ الرسائل تُعدّ « كتباً رسمية » حينئذٍ فإنّ توشيحها بلغة الفنّ لا مسوَّغ له إلّا في نطاقها (اللفظي) وليس (الإيقاعي والصوري) ، حيث لحظنا أنّ تركيب الجملة وترتيب موقعها واختصارها وتركيزها ومراعاة السياق ، تعرّض عن (الصوت والصورة) ... ومع ذلك فإنّ مراعاة هذا الجانب حسب متطلبات السياق هو الذي يفرض نوع الصياغة الأدبية . ففي كتابه (ص) إلى أحدهم وقد كان خطيباً وشاعراً لحظنا كيف استخدم النبي (ص) هذه الصورة عن ظهور الإسلام (سيظهر إلى منتهى الخُفّ) و(الحافر) فقد استخدم (الخُفّ والحافر) رمزاً أو كناية عن الإبل والخيل وهو أمر يتناسب مع سمة المرسل إليه بصفة شاعراً أو خطيباً ، ولكنه (ص) حينما وجّه رسالته إلى أمير آخر كتب نفس المضمون بعبارة تحلّ الخيل بدلاً من الرمز لها بالحافر .

لذلك ينبغي أن نؤكد هذه الحقيقة من أنّ (الأدب التشريعي) لا يعنى بالفن من أجل كونه فناً إلّا إذا اقتضى الموقف ذلك ، وإلّا كان بمقدوره (ص) أن يحشد كتبه بعناصر الصورة والإيقاع ويخضعها للتزيين الذي يطبع نتاج الشعراء أو الخطباء في الغالب - وهو أفضح العرب في ميدان الفن ، لذلك فإنّ (الخطابة) التي توفّر عليها تظل مُرشحة لعناصر (الصوت والصورة) أكثر من الكتاب الرسمي ، كما أنّ الحديث

يظل مرشحاً بنسبة أكثر من الخطبة ، حيث إنّ الخطبة تعتمد البُعد العاطفي في المقام الأول ، لأنّ الموقف قد يتطلب ذلك للأسباب التي نبدأ الآن بالعرض لها .

الخطب

تظل خطب الرسول (ص) حافلة بأشد أنواع الإثارة العاطفية بالنسبة إلى الجمهور ، وليس بالنسبة إلى النبي (ص) لأنّ النبي (ص) يعتمد البُعد العقلي في تعامله مع الله تعالى ويحيي مبادئ الله في كيانه أجمع ، أمّا البُعد العاطفي فيستثمره (ص) من أجل الناس ، أي أنّه يخاطبهم بلغتهم وعواطفهم لإبعاطفته ولغته وقد سبقت الإشارة إلى أنّ أهم ما يُطبع الخطابة هو : بُعدها العاطفي ، أمّا الصوت أو الصورة فيأخذان درجة ثانوية بالنسبة إلى الإثارة العاطفية ، لذلك يُلاحظ أنّ (القيم اللفظية) - بخاصة أدوات القسم والتوكيد والتساؤل وسواها - هي التي يجتشد بها فن الخطبة .

ويمكننا أن نستشهد بنماذج نقتطفها من بعض خطبه (ص) لملاحظة هذا الجانب . جاء في إحدى خطبه : (ما لي أرى حبّ الدنيا قد عذّب على كثير من الناس حتى كأنّ الموت في هذه الدنيا على غيرهم كُتب ، وكأنّ الحق في هذه الدنيا على غيرهم وجب ، أمّا يتعظ آخرهم بأولهم ؟ لقد جهلوا ونسوا كل موعظة في كتاب الله . . .) (٥٠) .

ففي هذا النص ، عنصر « التساؤل » الذي استهل به الخطبة (ما لي أرى حبّ الدنيا ؟) ثم يتجه إلى عنصر (الصورة) فينتخب أداة (كأن) التشبيهية في معرض التساؤل (حتى كأنّ الموت) دون الأداة الأخرى (الكاف) نظراً لأنّ الأداة الأخيرة تستخدم في تقرير الحقائق ، بينما تستخدم (كأن) في التقرير والخطاب . . . ثم يكرر هذه الأداة (وكأنّ الحق في هذه الدنيا . . .) ثم يعود إلى عنصر (التساؤل) (أمّا يتعظ آخرهم بأولهم ؟) ثم يعقب ذلك بالسرد الذي يشرح ويقرر سبب التساؤل فيقول مقررّاً بأسّي وأسف : (لقد جهلوا ، ونسوا كل موعظة في كتاب الله تعالى) .

إذاً : لاحظنا كيف أنّ النبي (ص) سلك طرائق عاطفية لاستشارة الجمهور من خلال عنصر (التساؤل)

وهناك عنصر (الْقَسَم) الذي يلعب دوراً كبيراً في الاستثارة العاطفية ، كما أن هناك (التوكيد) الذي يشكل عنصراً كبيراً لأهميته في هذا الجانب .

ولنقرأ هذا المقطع القصير من إحدى خطبه : « والله الذي لا إله إلا هو إني أرسول الله إليكم خاصة وإلى الناس كافة ، والله لتموتنَّ كما تنامون ، ولتبعثنَّ كما تستيقظون ، ولتحاسبنَّ بما تعلمون ، ولتجزؤنَّ بالإحسان إحساناً ، وإنها لجنة أبدأ أو لنار أبدأ » (٥١) . . . إن هذه الخطبة تتضمن القسم (والله الذي لا إله إلا هو) و (الله لتموتنَّ) ، كما تتضمن أدوات التوكيد : (اللام) و (تشديد) النون ، حتى أننا حين نستمع إلى هذه العبارات المشددة ، المصحوبة باللام ، المتابعة مع استهلال كل جملة (لتموتنَّ ، لتبعثنَّ ، لتحاسبنَّ ، لتجزؤنَّ) نحس بالتصعيد العاطفي ، « المُصِيق » المثير « فيما يهزنا هزاً عنيفاً في غاية العُنف » .

وتجيء « الصورة » و « الصوت » أدوات تساهم في تحقيق عنصر الإثارة في الخطبة ، ولكن من دون تكثيف ، فمثلاً - في إحدى خطبه - نجد أن هذه الأدوات تستخدم بنسبة هادئة على هذا النحو : (ألا وإني قد تركتهما فيكم : كتاب الله وعترتي أهل بيتي ، فلا تسبقوهم فتفرقوا ولا تقصروا عنهم فتَهْلِكُوا ، ولا تعلّموهم فإنهم أعلم منكم ، يا أيها الناس لا ألفينكم بعدي كفاراً يضرب بعضكم رقاب بعض فتلقوني في كتيبة كمجرى السيل الجرار ، ألا وإن علي بن أبي طالب أخي ووصي يقاتل بعدي على تأويل القرآن كما قاتلتُ على تنزيله) (٥٢) ففي هذا النص (صورة مباشرة) قائمة على المقدمة ونتائجها (فلا تسبقوهم : فتفرقوا) (ولا تقصروا عنهم : فتَهْلِكُوا) وصورة تركيبية هي التشبيه : (كمجرى السيل الجرار) ، و (عنصر صوتي) هو التجانس (التأويل ، التنزيل) ، فالتجنيس والتشبيه جاءا مستخفيين هنا بالقياس إلى بروزهما في خطبته عن شهر رمضان مثلاً (أيها الناس : إنه قد أقبل عليكم شهر الله بالبركة والرحمة والمغفرة ، شهر عند الله أفضل الشهور ، وأيامه أفضل الأيام ولياليه أفضل الليالي وساعاته أفضل الساعات ، دعيتم فيه إلى ضيافة الله ، وجعلتم فيه من أهل كرامته ،

(٥١) نفس المصدر : ص ٦٥٤ .

(٥٢) المجالس السنية : محسن الأمين ، دار المعارف ، بيروت ، مج ٢ ، ص ٢١ .

أنفاسكم فيه تسيح ونومكم فيه عبادة ، وعملكم فيه مقبول ودعاؤكم فيه مستجاب ارفعوا أيديكم إليه بالدعاء في أوقات صلواتكم فإنها أفضل الساعات ، ينظر الله عز وجل فيها بالرحمة إلى عباده : يجيبهم إذا ناجوه ، فيلبيهم إذا نادوه ، ويعطيهم إذا سألوه ويستجيب لهم إذا دعوه ، إن أنفُسكم مرهونة بأعمالكم ففكّوها باستغفاركم ، وظهوركم ثقيلة من أوزاركم ، فحفّفوا عنها بطول سجودكم . . إن أبواب الجنان في هذا الشهر مُفتّحة . . . الخ (٥٣) ، فهنا نجد صوراً (استعارية) (أبواب الجنان ، رهن الأنفس ، ضيافة الله ، وثقل الظهر) وصوراً (تمثيلية) (الأنفاس هي تسيح ، النوم هو تعبد) ، كما أن فيها عناصر صوتية (استغفاركم ، أوزاركم) (ناجوه ، نادوه) ، (سألوه ، دعوه) ، مضافاً إلى توازن العبارات (أيامه أفضل الأيام) (لياليه أفضل الليالي) (ساعاته أفضل الساعات) . . الخ . .

وما دامت (الخطب) تعتمد عنصر (الإثارة) للجمهور ، فحينئذٍ لا بد أن تعتمد (بناءً فنيّاً) يقوم على مراعاة القوانين التي تُحكم العمليات الذهنية والنفسية : من حيث الاستدلال والتدرّج بعواطف الجمهور وترتيب المقدمات والنتائج ، وطرح الموضوعات المتجانسة أو المتخالفة : مع وصلها بقوانين الداعي الذهني الخ . بيد أنه من المؤسف أن نلاحظ أنّ خطب الرسول (ومثلها غالبية النصوص التشريعية) قد تعرّضت لنقص أو تزيد أو تحريف بسبب مذهبي أو أسباب فنية من سهو وخطأ في النسخ أو الطباعة . . . الخ ، مما يتعذر على الدارس أن يتناول النص من خلال بنائه الهندسي لأنّ أقلّ تحريف أو تزيد أو نقصان يترك خللاً في بناء النص . . لكن مع ذلك ، يمكننا أن نلاحظ - ولو إجمالاً - أنّ الخطبة يُراعى فيها ترتيب الموضوعات وتخضع لعمارة فنية ذات إحكام وإمتاع ، . . . ففي خطبته (في حجة الوداع مثلاً) بالرغم من تفاوت النصوص فيها ، إلّا أنّ هيكل الخطبة يفصح عن إحكام خطوطها . . . ، فقد استهلّت بالحمد والاستغفار والتشهد الخ . . . ، ثم انتظمت في مقاطع يفتتح كل واحد منها بعبارة (أيها الناس) ، ويختم بعبارة (اللهم اشهد) في غالبية المقاطع ، وكل مقطع يتضمن موضوعاً محدداً أو موضوعات مختلفة لكنها متجانسة ، ففي المقطع الأول يطرح

الحمد ، وفي الثاني مطالبة الجمهور بالاستماع ، وفي الثالث تطرح قضية الدماء والأموال ، وفي الرابع : قضية الأشهر الحرم ، وصلتها بالقتال ، وفي الخامس : تطرح قضية التعامل مع النساء ، وفي السادس (وهو المقطع الذي لوحظ فيه طرح أكثر من موضوع وفيه : قضية الثقلين) كتاب الله وعرة النبي (ص) حيث تفاوتت النصوص في صياغة عباراته وحذف بعضها (بخاصة أنّ الحذف مرتبط بدافع مذهبي) ، مضافاً إلى تضمينه موضوعاً اقتصادياً قد يبدو وكأنه في موضع آخر ..) . . . ، وفي المقطع السابع تطرح قضية تزكية الإنسان من خلال التقوى وليس النسب والعنصر ، وفي المقطع الثامن : طرحت قضية الإرث والانتساب العائلي

فالخطبة - إذن - خاضعة لبناء هندسي ذي مقاطع ثمانية كل واحد فيها يبدأ - كما قلنا - بعبارة خاصة وينتهي بعبارة خاصة تتكرر في غالبية المقاطع ، تناولت أهم الظواهر المتصلة بالحاجات الفكرية والجسمية والنفسية والاجتماعية .

الخواطر

الخاطرة ، صياغة فنية لشعور (مفرد) أي : وقفة ذهنية عابرة عند بعض الفلّوهار التي تجتذب اهتمام الملاحظ ، . . . وهذا من نحو الخاطرة التي صاغها النبي (ص) حيال أحد ولاته ممن فقد ابنه فقال (ص) : (أما بعد : فعَظَّم الله لك الأجر ، وأهملك الصبر ، ورزقنا وإياك الشكر ، ثم أنّ أنفسنا وأهلينا وموالينا من مواهب الله السنية وعوارفه المستودعة مُتَمِّع بها إلى أجل معدود وتُقَبِّض لوقت معلوم ، ثم افترض علينا الشكر إذا أعطى ، والصبر إذا ابتلى ، وكان ابنك من مواهب الله الهينة وعوارفه المستودعة ، مَتَّعَ به في غبطة وسرور ، وقبضه منك بأجر كثير . . .)^(٥٤) . . . فهنا خاطرة عن حادثة موت ، أخضعها لصياغة محكمة من حيث البناء وأدواته . أما من حيث الأدوات فإنّ الخاطرة المذكورة وُشِّحَتْ بقيم صوتية سجعاً وتجانساً (الأجر ، الصبر ، الشكر) (سرور ، كثير) (معدود ، معلوم) (أعطى ابتلى) الخ ، وقيم

صورية استعارية (المواهب السنية ، العوارف المستودعة) . . . وأما من حيث البناء فقد أخضعه لخطوط محكمة وصلها بعضاً مع الآخر ، فقد دعا للأب - في الاستهلال - بتوفّر الأجر والصبر والشكر ، ثم وصل بين هذه السمات الثلاث وبين معطيات الله تعالى من جانب ، وطريقة التعامل مع هذه الظواهر من جانب آخر ، فعندما دعا له بأن يشكر (ورزقنا وإياك الشكر) أوضح في تضاعيف الخاطرة وظيفة الإنسان حيال ذلك (ثم افترض علينا الشكر) ، وعندما دعا له بالصبر (وألهمك الصبر) أوضح في تضاعيف الخاطرة : الوظيفة حيال الموت (والصبر إذا ابتلى) ، وعندما دعا له بالأجر : (فعظم الله لك الأجر) أوضح في نهاية الخاطرة ؛ معطيات الله تعالى (وقبضه منك بأجر كبير) . . . وهكذا عندما تحدث قائلاً : (إنّ أنفسنا وأهلينا وموالينا من مواهب الله السنية وعوارفه المستودعة) أوضح في نهاية الخاطرة موقع الموت من ذلك فقال : (وكان ابنك من مواهب الله الهيئة وعوارفه المستودعة ، . . .

إذن : رأينا كيف أنّ هذه الخاطرة السريعة قد صيغت بنحو يحكم كل الإحكام من حيث جميع المفردات التي طرحها في الخاطرة (الأجر ، والصبر ، والشكر ، والمواهب السنية والعوارف المستودعة) فوصل بعضها مع الآخر ، ورتّب على كل منها مقدمات ونتائج ، ووصل بين ما هو خاص (موت الابن) وما هو عام (معطيات الله) وطريقة التعامل مع المعطيات ، . . . كل أولئك ثم - عبر خاطرة سريعة - ولكنها جسّدت عمارة فنية أحكمت خطوطها وفق المبنى الهندسي الذي أوضحناه .

« الأدب العام »

إن القرآن الكريم ، والأدب النبوي لا بد أن يتركأ أثرهما على الأدب العام - في هذه الفترة - فكرياً وفنياً . كما أن الأحداث الاجتماعية التي عرضنا لها عابراً لا بد أن تترك أثرها على أدب هذه الفترة الانتقالية (من الجاهلية إلى الإسلام) : مضموناً وشكلاً .

أما انعكاسات القرآن والسنة فتظل ذات أثر نسبي - وليس مطلقاً - ، ففيما يتصل بالقرآن (من حيث الأفكار) عكس آثاره في نتاج الشاعر أو الخطيب ولكنه (من حيث الفن) لم يعكس إلا : وضوح العبارة ومصطلحها القرآني ، بصفة أن القرآن (من حيث شكله الفني وتركيبه اللفظي) يُجسّد إعجازاً لا يمكن لأحد أن يقلّده بطبيعة الحال : لا شكلاً ولا تركيباً ، أما الشكل فلأنه لا ينتسب إلى الأنواع الأدبية (قصيدة ، خطبة ، رسالة ، خاطرة ، مقال ، قصة ، مسرحية الخ) حتى يمكن أن يُقلّد من حيث التقنية . كما أن تركيبه اللفظي مصوغ بنحو من الإعجاز الذي لا يسمح بتقليده ، كلّ ما في الأمر أن الإفادة منه تتحقق في استثمار ما يتضمنه من عنصر قصصي وصوري وإيقاعي ولفظي (في صعيد جزئي فحسب) . . . ومع ذلك ، فإن أمثلة هذه الإفادة لم تتوفّر إلا في نطاق محدود لسبب واضح هو : أن التمثّل الفني يتطلب زمناً طويلاً من التجارب نلحظ آثاره في الأجيال اللاحقة لعصر النبي (ص) ، . . . أما أن يحدث ذلك في سنوات معدودة فأمر غير ممكن بطبيعة الحال . يضاف إلى ذلك : أن انشغال المجتمع الجديد بأحداث الرسالة (وفي مقدمتها : المعارك العسكرية والسياسية والاجتماعية أيضاً) ، هذا

الانشغال يحتجز الأدباء من العناية بالصياغة الفنية كما هو واضح .

أما الأدب النبوي فإنه يجسد حلقة وصل بين إفادته من القرآن الكريم وبين إفادة الشعراء والخطباء من الأدب النبوي (والأدب القرآني بطبيعة الحال) . لذلك جاءت (الخطابة) و (الرسالة) أوضح نموذجين يجسدان إفادتهما من الأدب النبوي الذي : سنّ قواعد خاصة في الخطبة والرسالة من حيث افتتاحهما بالتحميدات مثلاً ، وبالاقتباسات القرآنية ونحو ذلك ، مضافاً إلى الشعر الذي أفاد بدوره منهما : لغة ومضموناً كما سنرى .

بعمامة ، يمكن القول أن الإفادة من القرآن الكريم تمثلت في الاقتباس والتضمين فكرياً ، وفنياً ، كما تمثلت - بالنسبة للأدب النبوي - في وضوح اللغة والبناء الفني للخطبة أو الرسالة وغيرها ، فضلاً عن الأفكار الإسلامية التي فصل الحديث عنها (ص) . . . إلا أنه ذلك كله يتم نسبياً وليس بالنحو الملحوظ للأسباب التي عرضنا لها : مع ملاحظة أن الإمام علياً (ع) يظل : الشخصية الأدبية التي انفردت في هذه الحِقبة بالإفادة من ذلك نظراً لملازمته للنبي (ص) وتأديبه إياه بما أدبه به الله تعالى حيث انعكس ذلك في أضخم أدب عرفه تاريخ الفكر على نحو ما تعرض له في عصر الإمام علي (ع)

المهم ، أن نبدأ الآن بعرض الخارطة الأدبية لهذا العصر الذي يبدأ مع إعلان الرسالة ، وينتهي بوفاته (ص) ، حيث يمكن تقسيمه إلى مراحل أربع هي : مرحلة مكة ، مرحلة المدينة ، مرحلة فتح مكة ، مرحلة التوديع (وتشمل حادثتي : الغدير ووفاته (ص)) حيث تحرك الأدب ، وسجل فاعليته في هذه المراحل الأربع بنحو سجل الأدب فيه : سيات متميزة تطبع كل مرحلة بطابع خاص ، نبدأ بعرضه الآن :

مرحلة مكة

أشرنا - في مقدمة هذا الفصل - إلى أن الرسالة بدأت مستخفية ثلاث سنوات ، ثم أعلن عنها عندما خاطب القرآن النبي (ص) ﴿ قم فأندِر وربك فكبّر . . . ﴾ ثم أمره أن يبدأ ذلك بعشيرته : ﴿ وأندِر عشيرتك الأقربين . . . ﴾ ، وبدأ فعلاً بذلك ،

فجمع نحواً من (٤٠) رجلاً منهم وخطب بهم في جلسة خاصة ، ثم كرر ذلك في حشد عام بعد أن تسربت أنباء الرسالة . . . ولا بد أن يجابه النبي (ص) في هذه المرحلة معارضة شديدة (من قريش خاصة) إلا أن الإيمان بالرسالة يبدأ مع علي (ع) وخديجة (ع) ومولاه (ص) ، . . . و... ويبدأ عمّه (أبو طالب) بمؤازرته وحثّ الأقربين على ذلك ، . . . وتأخذ الحركة والإيمان بها بالإتساع : لكن على خوف وإرهاب تمارسه قريش ضدّ المنتسبين (ومنهم : الموالى) ، . . . بيد أن (أبا طالب) - وهو يحتلّ موقعاً اجتماعياً متميزاً في مكة - حيناً يبدأ بمؤازرة الرسالة ، سوف تهايه قريش بطبيعة الحال : فلا تملك حيلة ولا قوة في صدّ محمد (ص) عن متابعة الرسالة التي بدأت تنتشر تدريجاً . . . وكانت مؤازرة أبي طالب لا تنحصر في مجابهة المشركين حركياً وقولياً ، بل واكبتها مؤازرة أدبية هي : صياغة الشعر . ويمكن القول بأنّ خارطة الشعر في هذه المرحلة تكاد تنحصر في التناج الذي قدّمه أبو طالب حيث لم يدخل الإسلام بعد في قلوب الشعراء أو الخطباء الجاهليين ، بل دخل إليها في المرحلة الثانية : مرحلة المدينة والمراحل التي تلتها . . .

أما مرحلة مكة فإنّ أبا طالب يظل هو الشاعر الوحيد الذي استخدم سلاح الشعر في مؤازرة الرسالة ومجابهة العدو ، حتى أن نتاجه بدأ يغزّر إلى الدرجة التي يمكن أن يقال بأن النشاط الشعري ينحصر في شخصه من هذه المرحلة الخطيرة من حركة الإسلام .

لقد أشاد بشخصية الرسول (ص) من حيث أضطلاعه بمهمة الرسالة :

لقد أكرم الله النبي محمداً فأكرم خلق الله في الناس أحمد
وشقّ له من اسمه بتجلة فذو العرش محمود ، وهذا محمد^(٥٥)

وأشاد به أيضاً : من حيث سمته الشخصية :

وأبيض يستسقي الغمام بوجهه ثمّال اليتامى ، عصمة للأرامل
يطيف به المهلان من آل هاشم فهم عنده في نعمة وفواضل^(٥٦)

(٥٥) شرح نهج البلاغة : ابن أبي الحديد ، منشورات مكتبة المرعشي ، ج ١٤ ، ص ٧٨ .

(٥٦) ديوان أبي طالب : جمع العبدى ، منشورات نينوى ، ص ٦ .

وأشاد به : حاثاً على استمراريته في نشر الرسالة :

لا يَمْنَعَنَّكَ مِنْ حَقِّ تَقْوَمَ بِهِ أَيْدِ تَصُولَ وَلَا سَلَقَ بِأَصْوَاتِ
فَإِنْ كَفَّكَ كَفِّيْ إِنْ بَلَيْتَ بِهِمْ وَدُونَ نَفْسِكَ نَفْسِي فِي الْمَلَمَّاتِ (٥٧)
كَمَا حَثَّ أَبْنَاءَهُ وَأَخَاهُ عَلَى نَصْرَةِ النَّبِيِّ (ص) :

فَقَدْ سَرَنِي إِذْ قُلْتَ إِنَّكَ مُؤْمِنٌ فَكُنْ لِرَسُولِ اللَّهِ فِي اللَّهِ نَاصِراً (٥٨)
وَقَدْ انْفَعَلَ بِسَائِرِ الْمَوَاقِفِ الْعَدَوَانِيَةِ الَّتِي صَدَرَتْ عَنْ قَرِيْشِ حِيَالِ مُحَمَّدٍ (ص)
وَالرَّسَالَةِ :

أَرَقْتُ وَقَدْ تَصَوَّبْتَ النُّجُومَ وَبِتْ وَلَا تَسَالِمَكَ الْهَمُومُ
لِظَلَمِ عَشِيرَةٍ ظَلَمُوا وَعَقَّوْا وَغَبَ عَقُوقَهُمْ لَهُمْ وَخِيمٌ (٥٩)
وَأَعْلَنَ عَنْ دِفَاعِهِ بِهَذِهِ اللَّغَةِ :

وَاللَّهُ لَنْ يَصِلُوا إِلَيْكَ بِجَمْعِهِمْ حَتَّى أَوْسَدَ فِي التَّرَابِ دَفِينَا
فَانْفِذْ لِأَمْرِكَ مَا عَلَيْكَ مَخَافَةً وَابْشُرْ وَقَرِّبْ ذَاكَ مِنْهُ عَيُونَا (٦٠)
وَهَدِّدْ مُتَوَعِّدًا ، وَمَلَوِّحًا بِصَحِيفَةِ الْمَقَاتِعَةِ الَّتِي حَاصَرَتْ مُحَمَّدًا (ص)
وَالْهَاشِمِيِّينَ :

وَلَا تَتَّبِعُوا أَمْرَ الْغَوَاةِ وَتَقْطَعُوا أَوَاصِرَنَا بَعْدَ الْمَوْدَةِ وَالْقُرْبِ
وَتَسْتَجْلِبُوا حَرْبًا عَوَانًا وَرَبْمَا أَمْرًا عَلَى مَنْ ذَاقَهُ : حَلَبَ الْحَرْبِ (٦١)
وَقَوْلُهُ أَيْضًا :

وَالْأَفْلَاقُ فَلَيْتِي - إِذَا - خَائِفَ بَوَائِقُ فِي دَارِكُمْ تَلْتَقِي

(٥٧) شرح نهج البلاغة :

(٥٨) نفسه : ص ٧٦٩ .

(٥٩) ديوان أبي طالب : ص ٢٨ .

(٦٠) نفس المصدر : ص ١٢ .

(٦١) شرح نهج البلاغة ص .

كما ذاق مَنْ كان من قبلكم ثمود وعاد وماذا بقي (٦٢)

* * *

فنياً

بالرغم من أن مؤرخ الأدب يتوقع - كما سوف نلاحظ ذلك في نتاج المراحل اللاحقة - أن الشعر في مثل هذه المرحلة لا بد أن يتسم : بعدم النضج ، بالركاكة : لفظياً وتركيبياً ، بالنضوب من حيث العنصر الصوري ، نظراً لعدم سماح الظروف الملتهبة بمراجعة الصياغة الفنية ، لكن : بالنسبة إلى هذا الشاعر يلاحظ - وهذا ما يلتفت النظر - أن النتائج الماثور عنه (ومنه : النماذج أعلاه) يتسم بصياغة محكمة : لغة وصورة فمن حيث :

اللغة

نجد أن العبارة تتسم بالطوايع التالية : الألفة ، الوضوح ، الإشراق اللفظي ، نعومة الجرس ، إحكام العبارة ومتانتها .
وهذه هي أهم خصائص اللغة الشعرية . وأما من حيث :

الصورة

نجد أن التركيب الصوري بنمطيه : المباشر وغير المباشر يأخذ حجماً معتدلاً ، فلا يُحشد النص بعنصر الصورة ولا يُخلّيه من هذا العنصر ، بل يستخدمه وسطاً . . .
ففي مجال الصورة غير المباشرة (أي التي تعتمد الاستعارة أو التمثيل أو التضمين الخ) نجد نماذج من نحو :

وأبيض يستسقي الغمام بوجهه ثمال اليتامى عصمة للأرامل

حيث يتضمن هذا البيت صورة « استعارية » ، وصورة « تمثيلية » في شطره

الأول ، وصورتين تمثيليتين في الشطر الآخر . . . الصورة التمثيلية (أبيض) ، الصورة الاستعارية (يستسقى الغمام) ، الصورتان التمثيليتان (ثَمَال اليتامى) (عصمة للأرامل) . . . وجميع هذه الصورة تنتسب إلى ما هو مألوف من الخبرات التي يحياها الإنسان (أبيض) استسقاء ، عصمة . . .) ، حتى أن النبي (ص) ثَمَن - هذا البيت - في أكثر من موقف : كما تشير إلى ذلك النصوص المؤرخة . . . والمهم ، أن « الصوت » (جرس العبارة) قد اقترن « بالصورة » بنحو يتحسس المتلقي بوضوح ، فالوجه والاستسقاء (بتقابلان) لوناً وعطاء بحيث يحققان الإشباع النفسي والمادي لدى المتلقي ، وهذا ما يُجسّد الإثارة الفنية الممتعة . . . كما أن عنصر (التضمين) يحقق مزيداً من الإثارة عندما نلاحظ استخدامه في النموذج الأخير الذي قدّمناه :

كما ذاق مَنْ كان من قبلكم ثمود وعاد وماذا بقي

حيث إن التضمين لقصص عاد وثمود وارتباط ذلك بطبيعة المناخ الاجتماعي الذي تحياه الرسالة ، أي : موقف المشركين (قريش بخاصة) من الإسلام ، وتهديدهم بالمصائر التي لحقت المجتمعات البائدة المشار إليها ، . . كل ذلك ، يشكّل عنصراً إثارياً في صياغة النص مما يعيّق من تذوّق المتلقي ويمنح النص سمة « الجمال » التي تميز العبارة الأدبية عن سواها كما هو واضح .

* * *

أبو طالب والنشر

بالرغم من أن أبا طالب قد عُرف بكونه شاعراً متميزاً : قد ثَمَنه النبي (ص) ، كما ثَمَنه أهل البيت عليهم السلام ، وأوصوا بحفظ شعره : نظراً لتضمنه الإشادة بالنبي وبالإسلام فضلاً عن انطوائه على قيم فنية ناضجة بالقياس إلى الهبوط الفني للشعر بعامته في مرحلة صدر الإسلام ،

أقول : بالرغم من شخصية أبي طالب الشعرية ، فإنه قد توفّر على الصياغة النثرية أيضاً ، إلا أن ذلك يظل في نطاق ثانوي تُملّيه المناسبة ، وهذا من نحو ما لحظنا من خطبته في تزويج النبي (ص) قبل الرسالة . . . وأما بعد الرسالة ، فإن الشعر يظل

هو السلاح الذي استخدمه أبو طالب أساساً ، . . . لكنه أيضاً قد استخدم النثر في سياقات خاصة كما قلنا ، . . . ومن ذلك مثلاً : ما ودع به حياته الحافلة بمواقف الخير ، حيث جمع عند وفاته وجوه القرشيين ، وأوصاهم بما يلي :

(يا معشر قريش : أنتم صفوة الله من خلقه وقلب العرب فيكم السيد المطاع وفيكم المقدام الشجاع الواسع الباع ، واعلموا أنكم لم تتركوا للعرب في المآثر نصيباً إلا أحرزتموه ، ولا شرفاً إلا أدركتموه . . . وإني أوصيكم بتعظيم هذه البنية فإن فيها مرضاة للرب ، وقواماً للمعاش وثباتاً للوطاة ، صلوا أرحامكم فإن في صلة الرحم منسأة في الأجل وزيادة في العَدَد . . . وعليكم بصدق الحديث وأداء الأمانة فإن فيهما محبة في الخاص ومكرمة في العام . وإني أوصيكم بمحمد خيراً ، فإنه الأمين في قريش ، والصديق في العرب وهو الجامع لكل ما أوصيتكم به . . . وأيم الله كأنني أنظر إلى صعاليك العرب وأهل الأطراف والمستضعفين من الناس قد أجابوا دعوته وصدقوا كلمته وعظّموا أمره فخاض بهم غمرات الموت وصارت رؤساء قريش وصناديدها أذناباً ودورها خراباً وضعفأوها أرباباً . . . يا معشر قريش : كونوا له ولاة ولحزبه حماة ، والله لا يسلك أحد سبيله إلا رشد ، ولا يأخذ بهديه أحد إلا سعد ، ولو كان لنفسي مدة وفي أجلي تأخير ، لكففت عنه الهزاهز ولدفعت عنه الدواهي) (٦٣) .

فالملاحظ أن أبا طالب - في ختام هذه التوصية - قد أكد موقفه المناصر : عملياً وشعرياً ، فيكون بذلك قد قدّم دعمه نثرياً أيضاً . . .

والمهم ، أن هذا النص النثري قد حُفِل - فكرياً - بموقف يجمع بين الصدور عن أفكار لا تزال تنتظر الزمن ليحولها إلى توصيات إسلامية لم تترجم عملياً إلا في المرحلة الثانية (مرحلة المدينة) حيث إن توصيته بالكعبة مثلاً وتلميحته بالمآثر والشجاعة وغيرها : تظل امتداداً للمواقف السابقة على الإسلام (حيث لم تبلور بعد مفهومات الإسلام عن الكعبة وطريقة التعامل في ذلك ، كما لم تبلور بعد : مفهومات الإسلام أخلاقياً ، بقدر ما كانت الإشادة بالمآثر والقبيلة هي المسيطرة على أذهان الناس ، لكن

ما عدا ذلك نجد أن الأفكار الإسلامية التي نثرها محمد (ص) خلال هذه المدة (وهي قرابة ثمانية أعوام - عند وفاة أبي طالب) قد تسللت إلى هذه التوصية مثل إشارته إلى أن صلة الرحم تزيد في الأجل ، ونحو ذلك ، . . . فضلاً عن أن توقعه لانتشار الإسلام وخضوع الجزيرة وأطرافها إلى رسالة الإسلام : يجسّد مدى علاقته بمحمد (ص) وتبشيره لأبي طالب بالنصر الذي لَوّح به في هذه التوصية . . .

النثر الأدبي

المنامح الاجتماعي لهذه الفترة لم يسمح ب بروز الخطابة لدى الآخرين ، إلّا في نطاق الوفود على النبي (ص) ، أو الدعوة إلى الرسالة الجديدة ، أو الحثّ على معركة ، أو الاستجابة لها ونحو ذلك مما نلاحظه في المراحل اللاحقة (مرحلة المدينة) ، ثم مرحلة الفتح وما بعده بخاصة .

وفي ضوء هذه الحقيقة ، يمكن العثور على أكثر من « خطبة » أو « كلمة » تلقىها شخصيات معروفة : على قومها أو على حشد ، تدعوهم إلى الإيمان بالرسالة الجديدة . . . ولعلّ الخطبة المنسوبة إلى أكثم بن صيفي - أحد خطباء الجاهلية - تجسّد نموذجاً لهذا النمط من الكلام ، حيث خطب فيهم - بعد أن بعث ابنه ليستطلع خبر محمد (ص) :

(يا بني تميم : لا تحضروني سفيهاً ، فإنه من يسمع يخل ، إن السفيه يوهن من فوقه ويثبت من دونه ، لا خير فيمن لا عقل له ، كبرت سني ودخلتني ذلة ، فإن رأيتم مني حسناً فاقبلوه ، وإن رأيتم مني غير ذلك فقوموني : استقم ، أن ابني شافه هذا الرجل مشافهه ، وآتاني بخبره ، وكتابه يأمر فيه بالمعروف وينهي عن المنكر ، ويأخذ فيه بحاسن الأخلاق ، ويدعو إلى توحيد الله تعالى ، وخلع الأوثان وترك الحلف بالنيران ، وقد عرف ذوو الرأي منكم أن الفضل فيما يدعو إليه ، وأن الرأي ترك ما ينهي عنه . إن أحقّ الناس بمعونة محمد (ص) ومساعدته على أمره أنتم . . . إني أرى أمراً لا يجتنبه عزيزٌ إلّا ذلٌ ، ولا يلزمه ذليلٌ إلّا عزٌّ ، إن الأول لم يدع للآخر شيئاً ، وهذا أمر له ما بعده ، من سبق إليه غمر المعالي واقتدى به التالي ، والعزيمة حزم ، والاختلاف

عجز (٦٤) .

طبيعياً ، لا نتوقع من الخطيب المشار إليه أن يعي الإسلام بمثل ما يعيه علي (ع) أو خديجة أو أبو طالب أو سلمان أو عمار أو أبوذر بقدر ما نتوقع أن تطفر على لسانه روايب من البيئة التي يحياها من نحو طلب المعاني والحزم والعزم البخ ، بخاصة أنه لم يلتق محمداً (ص) ، ولكن حسبه : أن يشارك توحيد الله ، وخلع الأوثان ، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر . . .

بالمقابل ، نجد أن أباذر - على سبيل المثال - ما أن يسمع بخبر محمد (ص) حتى يسرع إلى مكة ، وما أن يلتقيه حتى يُسلم ، وما أن يخرج منه حتى يتوجه إلى المسجد الحرام هاتفاً (أشهد أن لا إله إلا الله ، وأن محمداً عبده ورسوله) داعياً الناس إلى الإسلام ، وما أن يمضي إلى قبيلته حتى يحثهم على ذلك ، وما أن يقيم في قريته التي تمر عليها قوافل قريش حتى يوصل إليها : الشهادتين ويرغمها على ذلك . . . (٦٥) .

والحق : أن آية ظاهرة تقترن بتغير اجتماعي جذري ، لا بد أن يطبعها شيء من التلؤؤ في الاستجابة ، وأن تتخلل الاستجابة بعض الرواسب من الثقافة الموروثة ، لذلك ، لا نتوقع صدور أدب نثري (خطابي) يستجمع سمات النضج الفكري أو الفني إلا في نطاق نادر ، بقدر ما يظل التأرجح بين القيم الموروثة وقيم الإسلام هو النتاج الذي صدر من هذا العنصر الذي نورخ له ، حتى إننا لنجد أن محمداً (ص) نفسه يضطر إلى أن يتعامل مع مجتمعه الجديد بلغة تتناسب وهذا الطابع المتأرجح لدى غالبية الجمهور .

طبيعياً ، هناك نماذج بلغت مرحلة النضج الفكري ، تقابلها نماذج لم يدخل الإيمان في قلوبها جذرياً ، ثم نماذج تملك الاستعداد لتقبل الرسالة الجديدة . . . كل أولئك نجده منعكساً في طبيعة المواقف التي سجلها المؤرخون حيال هذا الشخص أو ذاك أو حيال هذه العشيرة أو تلك ، أو هذه المدينة أو الحيّ أو ذاك : من خلال الوفود التي أقبلت إلى النبي : بخاصة بعد مرحلة فتح مكة ، فيما ستحدث عنه في حينه .

(٦٤) نفس المصدر : ص ١٥٩ ، ١٦٠ .

(٦٥) سيرة المصطفى : هاشم معروف الحسني ، دار العلم ، بيروت ، ص ٣٨ ، ٤٠ .

٢ - مرحلة المدينة

عندما ينتقل الرسول (ص) إلى المدينة ، تبدأ مرحلة جديدة من التحرك الإسلامي فيؤمن بالرسالة جمهور كبير من الناس بضمنهم الأدباء وفيهم كبار الشعراء في الجاهلية ويبدأون بمناصرة الرسالة وتسجيل معاركها ، وفي مقدمتهم : « حسان بن ثابت » ، « وكعب بن مالك وابن رواحة » وسواهم ، حيث يبدأ شعرهم بتمثل الإسلام وبالرد على أعدائهم ، ويرصد حوادثه والتسجيل لمعاركه التي خاضها في بدر وأحد والخندق و... الخ . مضافاً إلى تسجيلهم الانطباعات التي تركتها الرسالة فيهم : من فرح بها ، وإيمان باليوم الآخر ، ورصد لمفهوم التوحيد ، وذكر لصفات الله تعالى ... الخ بالنحو الذي سنلاحظه لسائر المراحل أيضاً .

ولعل أبرز ظاهرة أدبية عرفت هذه المرحلة هي :

شعر المعارك ، بما واكبها من ظهور أشكال وتقنيات لا بدّ لمؤرخ الأدب من عرضها في هذا الميدان ... فهناك :

أولاً - نجد أنّ كل معركة مثل بدر ، أحد الخ قد اقترنت باهتمام الشعراء ، بحيث سجلوا تفصيلاتها وكل ما واكبها من أحداث .

ثانياً - نجد أنّ هذا الشعر يقترن بما يمكن تسميته بشعر المساجلات الحربية حيث يسجل الإسلاميون بطولة مقاتليهم ، ثم يرّد عليهم الأعداء بقصيدة مماثلة في الوزن والتقفية أو غير مماثلة ، أو على العكس : يسجل الأعداء معاركهم ثم يرّد الإسلاميون عليهم .

ثالثاً - تقترن كل معركة بشعر (الرجز) ، حيث يرتجز المقاتلون أنفسهم أبياتاً أو أشطراً شعرية يرتجلونها عند بروزهم في ساحة القتال ، وحيث تقترن هذه الأراجيز بنفس الطابع الذي ذكرناه عن شعر المساجلات ، فيردّ كل مقاتل على الآخر يرتجز مماثل في التقفية أو غير مماثل .

هذه الظواهر - كما قلنا - تشكل الخارطة الأدبية لهذه المرحلة ، بحيث يمكن القول أنّ مادة الأدب تكاد تنحصر في هذا النشاط الشعري ، وإنّ أسماء معينة برزت بوجه

خاص في تمثيلها لهذا النشاط ، ويأتي في مقدمتها اسم (حسان بن ثابت) و(كعب بن مالك) ثم (ابن رواحة) . . .

وفي معركة بدر نجد حساناً يقول في قصيدة :

لقد علّمت قريش يوم بدر غداة الأسر والقتل الشديد^(٦٦)

وفي قصيدة ثانية :

لعمرك ما حامت فوارس مالك وأشياعهم يوم التقينا على بدر^(٦٧)

وفي قصيدة ثالثة :

نجى حكيماً يوم بدر شدّه كنجاء مهر من نبات الأعوج^(٦٨)

وفي قصيدة رابعة :

سمونا يوم بدر بالعوالي صراع ما تضعضعنا الختوف^(٦٩)

ونجد كعباً يقول في قصيدة :

قضى يوم بدر أن نلاقي معشراً بغوا وسبيل البغي بالناس جائراً^(٧٠)

وفي قصيدة ثانية :

فما ظفرت فوارسكم ببدر وما رجعوا إليكم بالسواء^(٧١)

وفي قصيدة ثالثة يقول عن معركة بني النضير :

فتلك بنو النضير بدار سوء أبارهم بما اجترم المبير^(٧٢)

(٦٦) السيرة النبوية : ج ٣ ، ص ١٩ .

(٦٧) نفس المصدر : ص ٢٢ .

(٦٨) نفسه : ص ٢٣ .

(٦٩) نفسه : ص ٢٤ .

(٧٠) نفسه : ص ١٥ .

(٧١) نفسه : ص ٢٧ .

(٧٢) نفسه : ص ٢٠٩ .

وفي قصيدة رابعة يقول عن معركة الخندق أو الأحزاب :

لقد علم الأحزاب حين تألبوا علينا وراموا ديننا ما نوادع
ونجد (ابن رواحة) يؤرّخ لمعركة مؤتة التي استشهد فيها ، مسجلاً مشاركته في
هذه المعركة ، حيث ذكر توديعه للنبي (ص) :

خلف السلام على امرئ ودّعته في النخل خير مشيع و خليل^(٧٣)
كما سجل تصميمه على المقاتلة (حيث أسند إليه حمل اللواء بعد مقتل زيد
وجعفر) :

فلا ولا أبي مآب لنأتينها وإن كانت بها عرب وروم^(٧٤)
كما تنبأ باستشهاده قائلاً :

حتى يقال إذا مروا على جدثي أرشده الله من غاز وقد رشدا^(٧٥)

* * *

ويلاحظ أن تسجيل المعارك لم يقتصر على رصد ما هو كبير منها بل تناول حتى
المعارك الصغيرة ومنها مثلاً : معركة الرجيع التي لم تتجاوز أنفاراً معدودين غدير بهم ،
فاستتبع تسجيلاً لهذه الحادثة ، حتى أنّ (حسان بن ثابت) وردت له ما يقارب من
عشرة نصوص أو مقطوعات شعرية في هذا الصدد من نحو :

إن سرك الغدر صرفاً لا مزاج له فات الرجيع فسل عن دار الحيان
قوم تواصوا بأكل الجار بينهم فالكلب والقرد والإنسان مثلان
لو ينطق التيس قوماً قام يخطبهم وكان ذا شرف فيهم وذا شان^(٧٦)

* * *

(٧٣) نفسه : ج ٤ ، ص ١٦ .

(٧٤) نفسه : ص ١٨ .

(٧٥) نفسه : ص ١٦ .

(٧٦) نفس المصدر ج ٣ ، ص ١٨٩ .

يا عين جودي بدمع منك منسكب وابكي خبيباً مع الفتيان لم يؤب^(٧٧)

* * *

ما بال عينيك لا ترقى مدامعها سحا على الصدر مثل اللؤلؤ الفلق^(٧٨)

* * *

هم قتلوا يوم الرجيع بن حرة أخافقة في ودّه وصفاء^(٧٩)

* * *

هم غروا بذمتهم خبيباً فبئس العهد عهدهم الكذوب^(٨٠)

إنّ ما يعيننا من هذا أن نشير إلى أنّ كل معركة - كبيرة كانت أو صغيرة اقترنت بتسجيل الشعر بالنحو الذي لحظناه مما يعني أنّ التغير الاجتماعي الذي شهدته المرحلة الجديدة قد اكتسب أهميته الضخمة بحيث إنّ مناخ القتال في سبيل الله هو الطابع الذي وسم هذه المرحلة .

بيد أنّ ما ينبغي أن نعرض له هو : أنّ نتبينّ (القيم الفكرية) التي صاحبت هذا اللون من النشاط الأدبي ، ثم : نتبينّ القيم (الفنية) له .

القيم الفكرية

الملاحظ أنّ القيم الفكرية التي صاحبت هذا النشاط الأدبي تتميز بكونها :

١ - تسجيلاً لعمليات بطولية وهي شجاعة الفارس مثلاً ، ...

يقول حسان :

لقد علمت قريش يوم بدر غداة الأسر والقتل الشديد
بأنّا حين تشتجر العوالي حماة الحرب يوم أبي الوليد

(٧٧) نفسه : ص ١٨٦ .

(٧٨) نفسه : ص ١٨٦ .

(٧٩) نفسه : ص ١٩١ .

(٨٠) نفسه : ص ١٩٢ .

قتلنا ابني ربيعة يوم سارا إلينا في مضاعفة الحديد
وفرّ بها حكيم يوم جالت بنو النجار تخطر كالأسود^(٨١)

إنّ هذا النص يشتمل على تسجيل البطولة في ظواهر مثل : القتل ، الأسر ، ومنها : إبراز الشجاعة والاستعداد في المقاتلة (حماة الحرب) . وتشتمل على سمة أخرى هي :

٢ - الفخر النسبي : وهو ظاهرة ملحوظة يحياها العصر من حيث كونه لا يزال مشدوداً إلى قيم قبلية تشير إلى (القبيلة) و (الآل) و (النسب) بعامة .
طبيعياً ، أنّ الفخر النسبي يظل سلوكاً متأرجحاً بين ما هو إيجابي وما هو سلبي ، فالإيجابي منه : أن يكون الفخر واقعياً - كما أشار أهل البيت (ع) إلى ذلك حيث أوضحوا بأنّه ليس من التعصّب مثلاً أن يحب الإنسان خيار قومه ، ولكن التعصّب هو أن يرى الإنسان شرار قومه خيراً من خيار قوم آخرين وحينئذٍ أنّ إشادة الشاعر بهذه القبيلة أو تلك لا غبار عليها ما دام يتحدث عن بطولتها واقعياً بل أنّ النبي (ص) وأهل البيت (ع) طالما استثمروا هذا الجانب فشجعوا الجمهور على المقاتلة أو كسب التأييد من خلال مخاطبتهم بأنسابهم إنّ هذا لا يعني أنّهم (ع) أقروا هذا الجانب بقدر ما يعني أنّهم وجدوا أنّ الفخر بالنسب يشكل تراثاً اجتماعياً ليس من المصلحة الوقوف حياله ، بل لا بدّ من مجاملة هذا التراث ، والتخلّص منه بنحو تدريجي ، ولذلك لم ينكروه - في نطاق المعارك على الأقل - حيث تتطلب تفجيراً عاطفياً من جانب ويتطلب مخاطبة الأعداء من خلال عقلياتهم من جانب آخر فالملاحظ أنّ الأعداء الجاهليين كانوا يتشبثون بهذه القيم ، حتّى أنّ شعراء هم كانوا عبر ردّهم على الشعراء الإسلاميين - يقرّون ببطولة الهاشميين مثلاً ، وينكرون على حسان أو مالك أو غيرهم بأنّ القتل المشركين لم يتم على يد من ينتسب إليهم الشعراء الإسلاميون ، بل تمّ على يد أكفاء مثل علي (ع) أو حمزة أو سواهما من الهاشميين ، بل بلغ الأمر أن لا يبيكوا على قتلهم مثلاً إذا كان القتل قد تمّ على يد الأكفاء مثل علي (ع) وهذا يعني أنّ (الإحساس بالنسب) يلعب دوراً كبيراً في تكييف المعارك وتحميلها بُعداً خاصاً له

أهميته في الحياة الاجتماعية لذلك العصر ، وهذا أمر يفسّر لنا سبب الصمت الشرعي أو التحفّظ الشرعي حيال ظاهرة الفخر بالأنساب ، وجعلها : من ثم مستمرة لصالح المعارك الإسلامية ، وما عدا ذلك فإنّ التحفّظ حيال هذه الظاهرة هو الملاحظ في سلوك أهل البيت (ع) ، حتى إنّنا نجد أنّه (ص) قد عقّب على بعض المواقف على هذه الظاهرة : من نحو ما ينقل الرواة من أنّ كعب بن مالك عندما أنشده إحدى قصائده التي كان يردّها على شعراء المشركين حيث جاء فيها :

مجالدنا عن أصلنا كل فخمة مذبذبة فيها القوانس تلمع^(٨٢)

حيث قال رسول الله (ص) : « أ يصلح أن تقول : مجالدنا عن ديننا فقال كعب : نعم ، فقال رسول الله (ص) : فهو أحسن ، فقال كعب : « مجالدنا عن ديننا » .

إنّ هذا النص - بالرغم من كونه يتحدث عن « الأصل » مقابل « الدين » وليس عن مجرد الفخر بالأنساب واقعياً - يكشف عن جانبين ، أولهما : أنّ النبي (ص) كان يعنيه أن يركّز الشاعر على مفهوم (الدين) بدلاً من مفهوم (الأصل) ، وثانيهما : أنّ أسلوبه (ص) لم يكن على نحو الإنكار بل قال له : « هل يصلح استبدال الأصل بالدين » . وعندما أجابه كعب بإمكان ذلك ، قال له النبي (ص) حينئذٍ : (هذا أحسن) . وهذا الأسلوب يكشف عن أنّ النبي (ص) لم يردّ حمل الجمهور في تلك المرحلة على إلزامهم بترك الفخر النسبي ، بل أقرّه بنحو من التحفّظ الذي لحظناه في اقتراحه بتبديل كلمة مكان أخرى وكونها أحسن من سابقتها .

٣ - الفرز العبادي : ونعني به أنّ الشاعر الإسلامي سجل قيماً لها أهميتها الكبيرة عبر رصده لهذه المعارك ، وهي :

ملاحظة الفارق بين معركة يخوضها مسلم وأخرى يخوضها كافر . . مثل قول كعب في معركة (أحد) :

جالوا وجلنا فما فاؤوا وما رجعوا ونحن نشقّهم لم نأل في الطلب

ليسا سواءاً وشقي بين أمرهما حزب الإله وأهل الشرك والنصب^(٨٣)

٤ - موضوعية القتال : لقد انتبه الشعراء الإسلاميون أن المعارك الإسلامية تظل واحدة من ظواهر (الامتحان أو الاختبار) العبادي ، حيث إن النصر أو الهزيمة ترتبطان من جانب بمدى التزام الشخصية الإسلامية بمبادئ الله تعالى ، حيث ينبغي أن لا يحملها النصر على الاعتداد بالذات ، وأن لا تحملها الهزيمة على اليأس : بل بصفتها تجربة قد تكون نتيجة لسلوك سلمي (مثل انسحاب الجنود من الموقع العسكري في جبل أحد ، حيث ترتب على هذا الانسحاب عودة المشركين إلى ساحة المعركة) وقد تكون مجرد اختبار . . . لقد أدرك الشعراء هذا الجانب فعبروا بموضوعية عن ذلك . . ويمكننا ملاحظة ذلك في قصيدة كعب :

كنا الأسود وكان النمر إذ زحفوا	من أن نراقب من آل ولا نسب
فكم تركنا بها من سيد بطل	حامي الذمار كريم الجد والحسب
فينا الرسول شهاب ثم يتبعه	نور مضيء له فضل على الشهب
.....
بدا لنا فاتبعناه نصدقه	وكذبوه فكنا أسعد العرب
جالوا وجلنا فماؤوا وما رجعوا	ونحن نشقهم لم نأل في الطلب
ليسا سواء وشقي بين أمرهما	حزب الإله وأهل الشرك والنصب ^(٨٤)

فالشاعر هنا يبدو موضوعياً في قوله : جالوا وجلنا ، كما أنه يعوض عن الخسائر البشرية في هذه المعركة بالإشادة بمبادئ الله تعالى مشيراً إلى النبي (ص) وأتباعهم إياه ، وكونهم أسعد الناس بذلك . . . ثم يختم ذلك بأهم مبدأ فكري في هذا الميدان هو : أن المعيار ليس هو النصر أو الهزيمة بل المعيار هو المعركة من أجل الله حيث وازن بين (حزب الإله) و (أهل الشرك والنصب) وأنها لا يتماثلان : كما لاحظنا .

٥ - الجزء الآخر : ويترب على المعيار المتقدم أن يكون هدف المعركة هو

(٨٣) نفسه : ص ١٧٠ .

(٨٤) نفس المصدر : ص ١٧٠ .

كسب رضا الله سبحانه وتعالى ، ثم بما يترتب عليه من الجزاء الأخروي . . . وقد ركّز الشعراء الإسلاميون على هذا الجانب مشيرين إلى المصائر الإيجابية التي ينتهي إليها الشهداء (وهي : الجنة) والمصائر التي ينتهي إليها الكافرون (وهي النار) ، مثل قول كعب في رثائه لحمزة (ع) :

فأتاك فلّ المشركين كأنه والخيل تشفّهم نعام شرّد
شتان من هو في جهنم ثاوياً أبداً ومن هو في الجنان مخلّد^(٨٥)
وقوله أيضاً :

عليك سلام ربّك في جنان يخالطها نعيم لا يزول^(٨٦)
وقوله أيضاً :

لأنّا عبدنا الله لم نرج غيره رجاء الجنان إذ أتانا زعيمها^(٨٧)
وقول حسان :

فكم قد قتلنا من كريم مرزيء له حسب في قومه نابه الذكر
تركناهم للعاويات يبنّهم ويصلون ناراً بعد حامية القعر^(٨٨)

٦ - من أجل الإسلام : ويلاحظ : أنّ التمجيد من أجل الإسلام فحسب : يأخذ مجاله في الشعراء أيضاً ، مثل قول كعب :

صبرنا لا نرى الله عدلاً على مانابنا متوكّلينا
وكان لنا النبي وزير صدق به نعلو البرية أجمعينا^(٨٩)

٧ - رعاية الله : كما أنّ تسجيل ذلك من خلال الإشارة إلى رعاية الله تعالى للمعارك ، بأخذ موقعه من الشعر ، مثل قول كعب :

(٨٥) نفسه : ص ١٦٦ .

(٨٦) نفسه : ص ١٧١ .

(٨٧) نفسه : ص ٢٦ .

(٨٨) نفسه : ص ٢٢ .

(٨٩) نفسه : ص ٢٦٧ .

فما نخشى بحول الله قوماً وإن كثروا وأجمعت الزحوف
إذا ما ألبوا جمعاً علينا كفانا حدهم رب رؤوف^(٩٠)
ومثل قول كعب أيضاً :

فجئنا إلى موج من البحر وصفه أحابيش منهم حاسر ومقنع
ثلاثة آلاف ونحن نصية ثلاث مئين إن كثرنا وأربع^(٩١)

٨ - رثاء الشهداء : وطبيعياً أن يرثي الشعراء : شهداء المعارك الإسلامية وأن تبرز في هذا الرثاء قيم عاطفية خاصة ، وقيم عبادية عامة .

أما القيم العاطفية فتتمثل في البكاء على الشهيد ، مثل قول كعب في رثاء حمزة :
ولقد هددت لفقد حمزة هدة ظلت بنات الجوف منها ترعد
ولو أنه فجعت حراء بمثله لرأيت رأسي صخرها يتبدد^(٩٢)

٩ - المساجلات أو التراد : كما قلنا ، فإن تسجيل المعارك الإسلامية لم ينحصر في مجرد التعبير عن مناخ المعركة ، بل تجاوزه إلى المساجلات أو التراد بين شعراء الإسلام وشعراء الشرك . . . فعندما يتبجح الشاعر المشرك بمعركة أحد مثلاً ، ويتشقى من قتل المسلمين ، يتجه إليه (حسان) بالرد فيقول :

وقل : إن يكن يوم بأحد يعده سفيه ، فإن الحق سوف يشيع
فقد صابرت فيه بنو الأوس كلهم وكان لهم ذكر هناك رفيع
وحامى بنو النجار فيه وصابروا وما كان فيهم في اللقاء جزوع
أمام رسول الله لا يخذلونه له ناصر من ربهم وشفيع
وفوا - إذ كفرتم يا سخط - بربكم ولا يستوي عبد وفي ومضيع
فلا تذكروا قتلى وحمزة فيهم قتيل ثوى لله وهو مطيع
فإن جنان الخلد منزلة له وأمر الذي يقضي الأمور سريع

(٩٠) نفسه : ص ٢٢ .

(٩١) نفسه : ص ١٤١ .

(٩٢) نفسه : ص ١٦٥ .

وقتلاكم في النار ، أفضل رزقهم حيم معاً في جوفها وضريع^(٩٣)

فالشاعر يضع معياراً هو (انتصار الحق) ولو لاحقاً (فإن الحق سوف يشيع) .
ويضع معياراً هو (ممارسة الطاعة) بغض النظر عن النصر أو الهزيمة أو القتل (قتل
ثوى لله وهو مطيع) . . . هذا فضلاً عن أن القتل مكتوب بقضاء من الله ، فضلاً عن
أن المصير الأخروي هو المعيار المحدد لنصر الإنسان حيث إن (جنان الخلد منزلة له) :
وهو حمزة ، وحيث (وقتلاكم في النار) وهم : أهل الشرك .

ونجد كعباً يردّ على مشرك بقوله :

أبلغ قريشاً وخير القول أصدقه والصدق عند ذوي الألباب مقبول
أن قد قتلنا بقتلنا سراتكم أهل اللواء ففيها يكثر القيل
ويوم بدر لقيناكم لنا مدد فيه مع النصر ميكال وجبريل
ان تقتلونا فدين الحق فطرتنا والقتل في الحق عند الله تفضيل^(٩٤)

فالشاعر : يردّ على المشرك بأن هناك قتلى يقتلى (تذكير ببدر) حيث يلاحظ أن
الإشادة ببدر والتذكير ببدر يتردد في غالبية النصوص الشعرية . وأهمية مثل هذا التذكير بما
قرره النصر القرآني الكريم من أنه إذا أصاب المسلم قرح فقد أصاب القوم مثله ، كما
أن عملية التذكير بماض يصعب على المشركين نسيانه ، بخاصة أنهم يستهدفون الثأر من
قتلاهم . وحينئذ يكون التذكير ببدر ذا مهمة نفسية لها خطورتها دون أدنى شك . ولكن
الأهم من ذلك : أن الشاعر يقرر في البيت الأخير مبدأ إسلامياً هو :

أن تقتلونا فدين الحق فطرتنا والقتل في الحق عند الله تفضيل

أي أن القتل في سبيل الله هو السلوك المفضل الذي يستهدفه الإسلاميون وهو أمر
لا يتوقّر - بطبيعة الحال - عند المشركين الذين يحومون على ما هو دينوي فحسب . . .
وحينئذ يكون الشاعر الإسلامي قد انتصر (فنياً) أيضاً في هذه المعارك كما لحظنا .

* * *

(٩٣) نفسه : ص ١٥٠ ، ١٥١ .

(٩٤) نفسه : ص ١٥٥

فنياً

إذا كنا قد رصدنا الطابع العام لشعر الممارك الذي وسم هذه المرحلة التي نؤرخ لها : حينئذٍ فإنَّ الطابع الفني لهذا النتاج ينبغي أن نعرض له أيضاً .

لا شك أنَّ كلا من (حسان وكعب ورواحه) بما أنَّهُم برزوا شعرياً ، بنحو لا فت للنظر بحيث أكثروا من النتاج وتابعوا الممارك بجميع تفصيلاتها التي أشرنا إليها مضافاً إلى الماضي الفني لهم ، حينئذٍ نتوقع أن يتسم شعرهم بالإحكام الفني بالقياس إلى من يقول الشعر في نطاق نادر .

وبالرغم من أنَّ الطابع لشعر هذه المرحلة وما بعدها يتسم بالضعف الفني لأسباب نشرحها فيما بعد ، إلَّا أنَّ جودة النتاج الصادر عن هؤلاء الشعراء ينبغي أن لا تغفل عنها : نظراً لما قلناه من أنَّ الماضي الفني للشاعر من جهة ، ومتابعته للنتاج بكثرة من جهة أخرى ، تجعل الشاعر متمكناً من الناصية الفنية للشعر .

ويمكننا بعامة أن نقول بأنَّ طابع (الإحكام) الفني بالنسبة لانتخاب العبارة المفردة والمركبة ، يَسمِ نتاج هؤلاء الشعراء . كما أنَّ وضوح العبارة هو الطابع الآخر الذي يَسمِ هذا النتاج . وهاتان السمتان (الإحكام والوضوح) يمكن ملاحظتهما في النصوص الشعرية التي تقدمت . . . لكن - في الآن ذاته - نلاحظ بأنَّ بعض هذا النتاج قد طبعته الركافة والتفكك أيضاً . والسر في ذلك أنَّ طبيعة الممارك بما تتطلب من إبراز دلالات مباشرة ومفهومة تجعل الشاعر فريسة للوقوع في اللغة المبتذلة والمفككة .

ويمكن القول بعامة ، بأنَّ هناك تفاوتاً في القصيدة الواحدة : بين إحكام العبارة وتفككها ، وبين إشرافها وعتمتها ، وبين وضوحها وغموضها فلو وقفنا عند إحدى قصائد (كعب) لوجدناها تبدأ بلغة معتمة وغامضة مثل :

تظل به العزل العراميس رزحاً	ويخلو به غيث السنين فيمصرع
به جيف الحسرى يلوح صليبها	كما لاح كتان التجار الموضع
به العين والأرام يمشين خلفه	وبيض نعام قيضه يستقلع ^(٩٥)

ثم نتقدم مع القصيدة إلى وسطها فنجد لغة الوضوح فيها ، مثل :

وقال رسول الله لما بدوا لنا ذروا عنكم هول المنيات واطمعوا
وكونوا كمن يشري الحياة تقرباً إلى ملك يحيا إليه ويرجع
ولكن خذوا أسيافكم وتوكلوا على الله إن الأمر بالله أجمع

ثم نتقدم لنجد (الإشراق اللغوي) أو العبارة المقترنة بنعومة الجرس ، تتضح في
الآيات :

فجئنا إلى موج من البحر وسطهم أحابيش منهم حاسر ومقنع
ثلاثة آلاف ونحن نصبة ثلاث مئين إن كثرنا وأربع
تهادى قسي النبع فينا وفيهم وما هو إلا اليتربي المقطع
والطابع ذاته نجده عند (حسان) أيضاً . فهو في أوائل قصيدته التي يرثي فيها
حمزة (ع) يقول عنه عبر (لغة معتمة) :

الماليء الشيزي إذا أعصفت غرباء في ذي الشبم الماحل
والتارك القرن لدى لبدة يعثر في ذي الخرص الذابل^(٩٦)

ولكنه في وسط القصيدة يتجه إلى لغة واضحة :

أظلمت الأرض لفقدائه واسودّ نور القمر الناصل
صلّى عليه في جنة عالية مكرمة الداخِل
كنا نرى حمزة حرزاً لنا في كل أمر - نابنا - نازل

ثم نجده في نهاية القصيدة يتجه إلى لغة (مشرقة) :

غداة جبريل وزير له نعم وزير الفارس الحامل



العنصر الصوري

لقد اتجه شعراء هذه المرحلة - وهم متميزون في هذا الفن - إلى العنصر الصوري (بخاصة التشبيه والاستعارة) : مع تفاوت في الاستخدام ، حيث نجدهم حيناً يصدرون عن نتاج تقريرى ، إخبارى ، وصفى ، مباشر . . . وحيناً آخر - وهو الغالب في نتاجهم - إلى المزج بين العنصرين الصوري والتقريرى .

أما المسوغ إلى العنصر التقريرى ، فلأن طبيعة الموقف تتطلب ذلك : بخاصة إذا كان الموقف يتصل بسرد أسماء معينة تتصل بالشهداء أو يقتل المشركين . . . فنجد أن (حسان) في رثائه لشهداء (الرجيع) يقول :

صلى الإله على الذين تتابعوا	يوم الرجيع فأكرموا وأثيبوا
رأس السرية : مرثد وأميرهم	وابن البكير إمامهم ، وخبيب
وابن لطارق ، وابن دثنة منهم	وافاه - ثم - حمامه المكتوب ^(٩٧)

فاللغة التقريرية ، الإخبارية ، السردية : واضحة في هذا النص . إنها تشبه أي تقرير يكتب عن (رأس السرية وأميرهم مرثد) (وإمامهم ابن البكير) ومنهم (ابن دثنة) حيث وافاه الأجل المكتوب (فأكرموا وأثيبوا) ولكن الشاعر ذاته في نص آخر يقول عن نفس هذه الحادثة :

إن سرّك الغدر صرفاً لا مزاج له	فأت الرجيع فسل عن دار الحيان
قوم تواسوا بأكل الجار بينهم	فالكلب والقرد والإنسان مثلاًن
لو ينطق التيس يوماً قام يخطبهم	وكان ذا شرف فيهم وذا شأن ^(٩٨)

فهذا النص يتحدث عن نفس القضية ، إلا أنه كتب بلغة (صورية) لا تقرير فيها البتة . . . ولعل طبيعة الفكرة التي حام النص عليها (وهي هجاء القبيلة فيما يبرع الشاعر في الهجاء الذي يجزبه ويشكل تراثاً شعرياً منذ عصر ما قبل الإسلام) . . . لعل ذلك هو الذي دفع الشاعر إلى أن يُعنى بالعنصر (الصوري) ويبرع فيه ، حيث

(٩٧) نفسه : ص ١٩٢ .

(٩٨) نفسه : ص ١٨٩ .

احتشدت الأبيات بعنصر (استعاري) لافلت للنظر كما حفلت بالعنصر (التمثيلي) ثم بالعنصر (الفرضي) ، مضافاً إلى عنصر (السخرية) الذي أضفى إمتاعاً جمالياً على الصورة العامة .

ويمكننا ملاحظة تضخم العنصر الصوري عند (كعب) أيضاً ، حتى أنه في بعض النماذج يتابع الأبيات بصور متتالية دون أن يتخللها أي عنصر تقريرى ، مثل قصيدته التي جاء فيها :

ضربناهم حتى تركنا سراتهم	كأنهم بالقاع خشب مصرع
لدى غدوة حتى استفتنا عشية	كأن ذكانا حرّ نار ترفع
وراحوا سراعاً موجعين كأنهم	جهام هراقت ماؤه الريح مقلع ^(٩٩)

ففي كل بيت من هذه الأبيات المتتالية : صورة تشبيهية (كأنهم بالقاع) البيت الأوّل ، (كأن ذكانا) البيت الثاني ، (كأن جهام) البيت الثالث . وهذا يكشف بطبيعة الحال أنّ شعراء هذه المرحلة متمكنون من اللغة الشعرية بحيث يحولون القصيدة الشعرية إلى (نصّ) مصوّر لا تكلف فيه : في نفس الوقت الذي يخلون فيه النصّ من العنصر الصوري ، عندما يتطلب الموقف تسجيلاً لحقائق أو لأساء أو لمواقف مباشرة بالنحو الذي لحظناه .

٣ - مرحلة فتح مكة

عندما تفتح مكة ، نواجه مرحلة ثالثة من حركة الشعر والأدب بعامّة حيث إنّ الفتح وما بعده استتبع دخول الناس في دين الله أفواجاً ، وفي مقدّمهم : رجال الأدب ، حيث أقبل الشعراء أفراداً أو ضمن الوفود التي جاءت إلى مكة أو المدينة خلال حياة النبي (ص) ، لتعلن عن إسلامها .

وقد واجهت حركة الشعر مستويات ثلاثة من الناس ، منهم : من كان في صف الأعداء ممن يمارس الشعر ضدّ الإسلاميين مثل ابن الزبيرى ، والعباس ابن مرداس ،

سواهم ممن كان يمثل تيار الجاهليين في معاركهم الإعلامية في بدر وأحد و... الخ ، ومثل مالك بن عوف الذي قاد معارك الجاهليين بعد فتح مكة ، ثم أسلم بعد الهزيمة ، ومنهم ، من كان باقياً على جاهليته مثل كعب بن زهير بن أبي سلمى الشاعر المعروف ، ودون أن يمارس نشاطاً شعرياً في صعيد المعارك العسكرية ودعمها إعلامياً بقدر ما كان موقفه تمسكاً بدين آبائه ورفضاً للدخول في دين الإسلام ، حيث يذكر الرواة أنه أنكر - في مقطوعة شعرية له يرثي بها على أخيه بجير الذي دعاه إلى الإيمان برسالة الإسلام والاعتذار للنبي (ص) . . .

ومنهم من لم يعثر عنه أي موقف عدائي بقدر ما كان يحيا بمنأى عن الإسلام ومفاهيمه . . . هذه المستويات جميعاً أتيج لها أن تدخل في دين الله بعد فتح مكة مباشرة أو خلال الستين اللتين سبقتا وفاة النبي (ص) وقد أتيج لبعض هذه الأسماء أن يكفر عن سيئاته الجاهلية فينضم إلى صف الإسلاميين ويتصدّر لواء الشعر في المعارك الإسلامية التي حدثت بعد فتح مكة مثل : حنين ، والطائف ، وسواها ، حيث يبرز اسم عباس بن مرداس (بخاصة) نشيطاً في هذا الميدان بالنحو الذي لحظناه في نشاط حسان ، وكعب ، ورواحه (في مرحلة المدينة) . مثلما ظهرت أسماء أخرى في نشاطها الشعري ومواكبتها لهذه المعارك وسواها ، بضمنهم شعراء المرحلة السابقة (حسان ، وكعب) .

وبما أن مهمة مؤرخ الأدب أن يعرض (إلى جانب المستويات الفنية لهذه المرحلة حيث سفرد لها حقلاً خاصاً فيما بعد) : مختلف المنحنيات الفكرية التي صاحبت التغير الاجتماعي الكبير بعد فتح مكة ، حينئذ لا بد لنا أن نعرض أولاً ردود الفعل التي صدرت عن الشعراء الجدد الذين وقفوا سلباً ضد الإسلاميين

ومن الواضح ، (من الزاوية النفسية) أن هناك فارقاً بين شاعر يحيا بمنأى عن الإسلام ، ثم يهتدي إلى هذا الدين ، وبين آخر يصدر عن مواقف عدائية سابقة ثم يهتدي إلى الدين الجديد ، حيث يترتب على هذا النمط من الشعراء رد فعل خاص ينعكس على مستويين من النشاط الأدبي ، أولهما : أن يكفر عن سيئاته من خلال إعلانه الندم عليها ، وأخراها : أن يعوض ذلك بمواقف مضادة تماماً لماضيه فيتجه إلى توظيف

الشعر إسلامياً واستثماره في جميع المعارك والمواقف التي يخوضها الإسلام حيال أعدائه . . .

ويمكننا ملاحظة هذين المستويين من النشاط الشعري (الندم على سيئات الماضي ، وتعويضها باستخدام الشعر في المواقف الإسلامية الجديدة) لدى أكثر من شاعر ، جاء إلى رسول الله (ص) معلناً عن إسلامه نادماً على سلوكه الماضي ، معترداً إلى الرسول (ص) .

وإليك نماذج من المستوى الأول ، أي الشعر الذي يعتذر إلى الرسول (ص) عن ماضي الشاعر السيء . . .

لقد جاء ابن الزبيري الذي وظف شعره لأعداء الإسلام سابقاً ، معترداً إلى الرسول (ص) بهذه اللغة :

يا رسول المليك إنَّ لساني راتق ما فتقت إذ أنا بور
إذ أباري الشيطان في سنن الغي ومن مال ميله مشبور
آمن اللحم والعظام لربي ثم قلبي الشهيد أنت نذير^(١٠٠)

وإذا كان (الصدق الفني) - في المعايير الأدبية - يعدّ واحداً من أبرز معالم النجاح ، فإنَّ الملاحظ الفني بمقدوره أن يستكشف مثل هذا الصدق ، حيث إنَّ قوله : آمن اللحم والعظام لربي . يعدّ تعبيراً حياً عن الإيمان ، بصفة أنَّ اللحم والعظم رمزان لذلك . . . فإذا أضفنا إليه قوله : (ثم قلبي الشهيد) حينئذ يتأزر كل من البعد النفسي والجسمي في التعبير عن صدق الفن (بغضَّ النظر عما إذا كان هذا الصدق الفني مقترناً بنفس الحجم من الصدق العاطفي أيضاً أولاً) .

وتجيء قصيدة (كعب بن زهير) من أبرز النصوص الشعرية التي تعتذر إلى رسول الله (ص) وتنفي في الآن ذاته صدورها عن الذنب المعتقد به ، حيث جاء فيها :

نُبِئتُ أنَّ رسول الله أوعدني والعفو عند رسول الله مأمول
مهلاً هداك الذي أعطاك نافلة القرآن فيها مواعيط وتفصيل :

لا تأخذني بأقوال الوشاة ولم أذنب ولو كثرت في الأقاويل

ومنها :

أنَّ الرسول لنور يستضاء به مَهْنَد من سيف الله مسلول^(١٠١)

كما تحيي المقطوعة التي قالها (مالك بن عوف) وكان قائد المعارك في هوازن ثم أسلم (بعد أن سأل عن النبي (ص) وآمنه) : تحيي هذه المقطوعة واحدة من نماذج الشعر الذي (أسلم) :

ما أن رأيت ولا سمعت بمثله في الناس كلهم بمثل محمد
أوفى وأعطى للجزيل إذا اجتدى . ومتى تشأ تخبرك عما في غد
وإذا الكتيبة عرّدت أنيابها بالسهمري وضرب كل مهند
فكأنه ليثاً على أشباله وسط الهبابة خادر في مرصد^(١٠٢)

وبلاحظ ، أن هؤلاء الشعراء بالرغم من إسلامهم الجديد لم يؤثر عنهم شعر (يكفر) عن سيئات الماضي لديهم إلا نادراً . . . وهذا على العكس تماماً من شاعر آخر هو العباس بن مرداس حيث كفر عن ماضيه بموقف شعري ملحوظ ، تابع من خلاله كل المعارك التي خاضها النبي (ص) أثناء الفتح وبعده ، مثل معارك حنين ، والطائف ، وسواهما ، حتى أنه وازن كلاً من (حسان ، وكعب) وغيرهما في متابعتهم الشعرية لمعارك (المدينة) .

ويمكننا ملاحظة هذا الجانب في متابعتهم لمعارك (حنين) ، حيث ساندوا شعرياً في قصائد عشر تقريباً ، منها :

ويوم (حنين) حين سارت هوازن إلينا وضائق بالنفوس الأضالع^(١٠٣)
ومنها :

ونحن يوم (حنين) كان مشهدنا للدين عز وعند الله مدّخر^(١٠٤)

(١٠١) نفسه : ص ١٤٧ ، ١٥٦ .

(١٠٢) نفسه : ص ١٣٤ .

(١٠٣) نفس المصدر : ص ١٠٦ .

(١٠٤) نفسه : ص ١٠٩ .

ومنها :

ولنا على بشرى (حنين) موكب دمغ النفاق وهضبة ما تقلع^(١٠٥)

ومنها :

ونحن خضيناها دماً فهولونها غداة (حنين) يوم صفوان شاجره^(١٠٦)

ومنها :

لذن غدوة حتى تركنا عشية (حنينا) وقد سالت دوافعه دماً^(١٠٧)

ومنها :

ويوم كان قبل لدى (حنين) فأقلع والدماء به تمور^(١٠٨)
ويلاحظ على هذا الشاعر :

١ - فكرياً

إنه امتداد للشعراء السابقين (حسان كعب ، رواحة الخ) من حيث المضمونات التي نثرها في شعره حيث يشكل العنصر الغالب فيها : وصفاً للمعارك ، وتثميناً للبطولات ، وتذكيراً بمواقف ، وإشادة بأحساب . . . ثم تحليل ذلك بمبادئ من نحو : الجهاد من أجل الله ومن أجل الرسول (ص) ، ثم الإشادة بمعطيات الله تعالى وبشخصية الرسول (ص) وهذا من نحو :

ولكن دين الله دين محمد رضينا به ، فيه الهدى والشرائع^(١٠٩)

* * *

. (١٠٥) نفسه : ص ١٠٥ .

. (١٠٦) نفسه : ص ١١١ .

. (١٠٧) نفسه : ص ١١٣ .

. (١٠٨) نفسه : ص ٩٤ .

. (١٠٩) نفسه : ص ١٠٦ .

رضا الله ننوي لإرضاء الناس نبتغي والله ما ييدو جميعاً وما يخفى^(١١٠)

* * *

دعا ربه واستنصر الله وحده فأصبح قد وفى إليه وأنعم^(١١١)

ويلاحظ أيضاً : أن (الذاتية) تمتزج لدى هذا الشاعر (ومن أشرنا إليهم أيضاً) مع الموضوعية ، حيث تكتسب (الذات) الفردية والاجتماعية دلالة إيجابية عندما تعمل بأوامر الرسول (ص) ، وهذا من نحوقوله :

دعانا فسمانا الشعار مقدماً وكنا له عوناً على من يناكره^(١١٢)

* * *

ونحو :

وغداة نحن مع النبي جناحه ببطاح مكة والقنا يتهزّع^(١١٣)

لكن : ثمة مأخذ لا بد أن يسجلها مؤرخ الأدب على هذا الشاعر وسواه ، عندما يجد أن (الذاتية) تنسلخ فنياً من الحدود التي ينبغي ألا يتجاوزها الشاعر ، بخاصة أن الشاعر يشيد بمحمد (ص) وبكونه يعمل بوحي من الله تعالى لذلك فإن أي سلوك معترض على ممارسات النبي (ص) يعدّ أمراً غير مقبول فالملاحظ ، أن النبي (ص) عند ما وُزِعَ غنائم الحرب (وقد كان الشاعر هو لسانها الإعلامي كما لحظنا) أعطى بعضاً أكثر مما أعطاه للشاعر ، فعاتب النبي (ص) قائلاً :

وكانت نهاباً تلافيتها بكرّي على المهر في الأجرع
وإيقاظي القوم أن يرقدوا إذا هجع الناس لم أهجع
فأصبح نهبي ونهب العبيد بين عُيَينة والأترع
وما كنت دون أدنى منها ومن تضع اليوم لا ترفع^(١١٤)

(١١٠) نفسه : ص ١٠٨ .

(١١١) نفسه : ص ١١٢ .

(١١٢) نفسه : ص ١١١ .

(١١٣) نفسه : ص ١٠٤ .

(١١٤) نفسه : ص ١٣٦ .

فبالرغم من أن البيت الآخر يحاول أن يربط بين (الغنيمة) وبين كونها (وساماً يرفع به الشخص : من حيث قلته أو كثرته) إلا أن الإشادة ببطولات ذاتية (بكرّي على المهر) (وإيقاظي القوم) ، ثم ربط ذلك بالغنيمة يتنافى مع قوله :

رضا الله ننوي لا رضا الناس نبتغي والله ما يبدو جميعاً وما يخفى^(١١٥)

ويلاحظ أيضاً أن هناك موقفاً لحسان يشبه موقف هذا الشاعر ، وإن كان (حسان) يتحرك من خلال (الذات الاجتماعية - أي انتسابه إلى الأنصار) مقابل (الذات الفردية) التي انطلق منها الشاعر الأسبق ، حيث عاتب (حسان) (الرسول (ص)) في إعطائه لجملة من القبائل ولم يعط للأنصار منها . . .

والمهم ، أن أمثلة هذه المواقف ، تُسجّل - دون أدنى شك - على الشعراء ، بخاصة : عندما ينطق شعرهم بما يتنافى مع هذه المواقف . . . وهكذا من حيث الموقف الفكري . . .

٢ - فنيّاً

وأما من حيث السمة الفنية لهذا الشاعر ، ينبغي القول بأن الشاعر المشار إليه يظل موازناً لشعراء المرحلة السابقة من حيث الامتلاك الشعري : في إحكام العبارة ، ووضوحها ، وإشراقها ، . . . وتحلل ذلك : الركاقة والتفكك أيضاً ، لنفس الأسباب التي عرضنا لها في حديثنا عن شعراء المرحلة السابقة . . . ولعلّ الأبيات الأخيرة (عتاب النبي (ص)) تكشف عن إحكام العبارة الشعرية ووضوحها ونعومتها . . .

٣ - صورياً

من حيث العنصر الصوري نجد أن قصائد الشاعر تحفل بحشد من التشبيهات والاستعارات والرموز وغيرها ، مما تضفي جمالية ملحوظة على النص تماماً بمثل ما رأينا ذلك في شعراء (مرحلة المدينة - حسان ، كعب ، رواحة) وهذا من نحو :

في كل سابقة تخير سردها داود - إذ نسج الحديد - وتبع^(١١٦)

* * *

فجئنا بألف من سليم ، عليهم لبوس ، لهم من نسج داود ، رائع
نبايعه بالأخشبين ، وإنما يد الله بين الأخشبين ، نبايع^(١١٧)

* * *

- بمكة إذ جئنا كأن لواءنا عقاب أرادت بعد تحليقها خطفاً^(١١٨)
على شخص الأبصار تحسب بينها إذا هي جالت في مراردها عزفاً^(١١٩)

* * *

قوم هم نصروا الرحمن واتبعوا دين الرسول وأمر الناس مشتجر
لا يغرسون فسيل النخل وسطهم

* * *

حتى دفعنا وقتلاهم كأنهم نخل بظاهرة البطحاء منقعر^(١٢٠)

فالنصوص المقدمة تتضمن عناصر من التشبيه (كأن لوانا عقاب) (تحسب بينها عزفاً) (كأنهم نخل منقعر) ومن عناصر (التضمين) صورة (تخير سردها داود) (عليهم لبوس من نسج داود) ، ومن عناصر الرموز (لا يعرفون فسيل النخل) ، ومن عناصر الاستعارة (وأمر الناس مشتجر) الخ . . .

وكل هذه الصور تحيىء مألوفة سواء أكانت تفيد من القرآن الكريم (مثل تشبيه القتلى بالنخل المنقعر) (ومثل تضمين الصورة لسرد داود) ، أو كانت مستقاة من البيئة الزراعية (فسيل النخل) أو البيئة الحيوانية (عقاب)

* * *

وإذا تركنا ظاهرة الشعر المقترنة بالفتح : في مستويين (المستوى الذي يعتذر عن

(١١٦) نفسه : ص ١٠٥ .

(١١٧) نفسه : ص ١٠٦ .

(١١٨) نفسه : ص ١٠٧ .

(١١٩) نفسه : ص ١٠٧ .

(١٢٠) نفسه : ص ١٠٩ .

ماضي الشاعر ، والمستوى الذي (يكفر) عن ماضيه بمتابعة المعارك الإسلامية . . . إذا تركنا ذلك وأنجھنا بعامه إلى طابع هذه المرحلة وجدنا أن كلاً من معركة (فتح مكة) والمعارك التي تلتها (حنين ، الطائف ، تبوك) ، تقتزن باهتمام الشعراء في مختلف مستوياتهم قدماء وجدداً . . . كما أن الإشادة بالإسلام وبما يقتزن به من مبادئ تظل موضع عناية هؤلاء الشعراء

ويمكننا ملاحظة الجانب الأول (وهو شعر الفتوح بعامه) ، متمثلاً في نماذج كثيرة ، منها : قصيدة حسان (من شعراء المرحلة السابقة) فيما جاء فيها :

تظل جيادنا متمطرات يلطمهن بالخمر النساء
فأما تعرضوا عنا اعتمرنا وكان الفتح ، وانكشف الغطاء^(١٢١)

ومنها : قصيدة بجير بن زهير بن أبي سلمى (شقيق كعب) :

وضربناهم بمكة يوم فتح النبي الخير بالبيض الخفاف .

* * *

نطا أكشافهم ضرباً وطعناً ورشقا بالريشة اللطاف

* * *

فأبنا غائمين بما اشتھينا وآبوا نادمين على الخلاف
وأعطينا رسول الله منّا موثقنا على حسن التصافي^(١٢٢)

ومنها : قصيدة عباس بن مرداس :

منّا بمكة يوم فتح محمد ألف تسيل به البطاح مسوم^(١٢٣)

* * *

وقد أنشأ الله السحاب بنصرنا ركاب سحاب الهيدب المتراكب

* * *

(١٢١) نفسه : ص ٦٥ .

(١٢٢) نفسه : ص ٦٨ .

(١٢٣) نفس المصدر : ص ٦٩ .

ومن أجلنا حلت بمكة حرمة لنذكر ثاراً بالسيوف القواضب^(١٢٤)
وبلاحظ ، أن الشعراء قد واكبوا حتى تفصيلات الفتح مثل ضرب النساء بالخيول
بخمرهن : فيما أشار « حسان إلى ذلك » كما لحظنا .

* * *

وكما تابع الشعراء فتح مكة ، تابعوا سائر الفتوح ، ومنها : حنين ، والطائف ،
وتبوك

ففيما يتصل بمعركة (حنين) لحظنا أن « العباس » كان هو شاعر هذه
المعركة . . .

كما أن شعراء غيره ساهموا في تسجيلها مثل : بجير بن زهير بن أبي سلمى :
لولا الإله وعبداه وليتم حين استخف الرعب كل جبان

* * *

والله أكرمنا وأظهر ديننا وأعزنا بعبادة الرحمان
والله أهلكتهم وفرق جمعهم وأذلهم بعبادة الشيطان

* * *

إذ قال عم نبيكم ووليكم يدعون : بالكتيبة الإيمان
أين الذين هم أجابوا ربهم يوم العريض وبيعة الرضوان^(١٢٥)

وأما معركة (الطائف) فقد سجلها (كعب بن مالك : من شعراء المرحلة
السابقة بقصيدة جاء فيها :

قضينا من تهامة كل ريب وخير ، ثم أحجمنا السيوف
نخبرها ولو نطق لقاتل قواطعهن : دوساً أو ثقيفا

* * *

نطيع نبينا ونطيع رباً هو الرحمان كان بنا رؤوفا

(١٢٤) نفسه : ص ٧ .

(١٢٥) نفسه : ص ١٠٢ .

فإن تلقوا إلينا السلم نقبل ونجعلكم لنا عضداً وريفاً

* * *

نجاهد لا نبالي مَنْ لقينا أهلكنا التلا دأماً الطريفاً^(١٢٦)

وأما معركة (تبوك) فقد كان أحد أبطالها (أبو خيثمة : مالك بن قيس) حيث كانت في فصل حار ، وكان الشاعر قد تخلف عن ذلك ، . . . لكن ما أن مضى إلى محل سكناه ووجد امرأته ترشّان وتبردان له المكان (العريش) حتى جعله (يتداعى ذهنياً) إلى النبي (ص) في مسيره في ذلك اليوم الحار إلى المعركة ، فترك امرأته والتحق بالنبي (ص) ، وقال :

ولما رأيت الناس في الدين نافقوا أتيت التي كانت أعفّ وأكرما
وبايعت باليمنى يدي لمحمد فلم أكتسب إثمًا ولم أغش محرما
تركت خضياً في العريش وجدته صفايا كراما بسرهما قد تحمما
وكنت إذا شك المنافق أسمحت إلى الدين نفسي شطره حيث يما^(١٢٧)

والآن : في ضوء هذه النماذج التي قدّمناها عن شعر هذه المرحلة ، يمكننا أن نقرّر بأنّ الشعر قد تابع أحداث هذه المرحلة : في نطاقها العقائدي والعسكري ، أي في صعيد الإيمان بالله وبالرسول وبالإسلام ، وفي صعيد المساندة الإعلامية للمعارك التي واكبت هذه المرحلة لكن بما أنّ هذه المرحلة تتسم - من جانب - بقصر المدة ، ثم - من جانب آخر - بجدة النفوس الداخلة في الإيمان ، ثم - من جانب ثالث - تنقلات النبي (ص) واستكمال مبادئ الرسالة : فحينئذ لا نتوقع الظفر بتتاج أدبي يضارع النتائج الذي لحظناه « في معركة المدينة » التي امتدت ثماني سنوات ، حيث عكس طول المدة تأثيراته على حقل الشعر بالنحو الذي لحظناه .

والمهم ، أنّ الطوابع الإسلامية العامة : منذ المرحلة الأولى التي تفرّد فيها أبو طالب بحمل لواء الشعر ، مروراً بالمرحلة الثانية التي برز فيها كبار الشعراء ، وانتهاء

(١٢٦) نفسه : ص ١٢١ ، ١٢٣ .

(١٢٧) نفسه : ص ١٦٤ .

بمرحلة ما بعد الفتح التي استكمل بها دخول الشعراء في دين الله : هذه الطوابع العامة سوف نعرض لها في نهاية هذا الفصل (فنياً وفكرياً) لكن حسبنا هنا أن نشير إلى الطابع الخاص لكل مرحلة (ومنها : مرحلة ما بعد الفتح) وانعكاساتها شعرياً ، ومنها : الانعكاسات النثرية أيضاً ، حيث إنّ دخول الناس في دين الله أفواجاً قد استتبع نوعاً من النشاط الأدبي الذي لم يقتصر على الشعر فحسب ، بل انعكس على حقل النثر أيضاً بخاصة (حقل الخطب) التي ألقتها وفود مختلفة دخلت في دين الله ووفدت على النبي (ص) لتعلن عن إسلامها . . . وهذا ما نعرض له الآن ، تحت عنوان :

الفتح والنثر الأدبي

الملاحظ أنّ المؤرخين يشيرون إلى ما يطلق عليه اسم (عام أو سنة الوفود) حيث تمّ خلال عام من بعد الفتح : استقرار الدولة الإسلامية وثباتها وسيطرتها على مساحة كبيرة من الأرض ، وحيث جاءت خلال ذلك وفود مختلفة إلى النبي (ص) معلنة عن إسلامها ، أو شكّها ، أو عنادها .

وما يعيننا من هذه الوفود هو : ما يقترن عادة بهذه الوفود من القاء (الخطب الفنية) ، ثم ما يواكب ذلك من ملابسات : يتصل بعضها بالطبيعة العقلية لرؤساء الوفود وانشداد بعضها إلى العصب الجاهلي أو تأرجحها بين الإيمان وعدمه ، ثم ما يتطلبه الموقف من الردّ على خطب الوفود : إيجاباً أو تحفظاً أو سلباً (حيث أوكل النبي (ص) إلى بعض الخطباء والشعراء أن يردّوا على الوفود أو يتكفّل (ص) نفسه بالردّ عليهم في سياقات خاصة .

أولئك جميعاً سوف يستتبع نشوء نوع من النشاط الأدبي ، لا بد لمؤرخ الأدب أن يعرض له ما دامت إحدى وظائف المؤرخ الأدبي : أن يضع النصّ في إطاره التاريخي الذي ولد في نطاقه .

إنّ أول ما يمكن ملاحظته هو : أنّ بعض الوفود جاءت تعلن عن إسلامها بدون أي تلكؤ في ذلك ، . . . وهذا من نحو خطبة (مالك بن نط) حيث وفد على النبي في جمع من قومه مخاطباً إيّاه :

يا رسول الله : نصيبة من همدان ، من كل حاضر وباد ، أتوك على قلص نواج ، متصلة بجبال الإسلام ، لا تأخذهم في الله لومة لائم . . . أجابوا دعوة الرسول ، وفارقوا آلهة الأنصاب ، عهدهم لا ينقض ما أقام لعلع ، وما جرى العففور بصلع) (١٢٨) .

فالملاحظ فكرياً - في هذه الخطبة - أنها تشيد بهجر القوم للأصنام ، وبإجابتهم للرسالة . . . مع اعتمادها - فنياً - على السجع ، واللغة المتراوحة بين الوضوح والتكلف . . . لكن لو تابعنا خطب الوفود الأخرى ، لوجدنا أنّ من هذه الخطب ما تقرر بإعلانها عن الإسلام : الشكوى من البيئة التي تحياها - وهي بيئة الفقر بعامّة - ممّا يعني أنّ هذا النمط من الخطب تنطوي - فكرياً - على توقّع أصحابها حلاً لمشكلاتهم الدنيوية (مضافاً إلى إيمانهم بالإسلام فكرياً) وهذا ما نجده في خطبة (طهفة بن أبي زهير) :

(يا رسول الله : أتيناك من غوري تهامة بأكوار الميس ، ترمي بنا العيس ، تستحلب الصبير ، وتستجلب الخبير ، ونستعصد البرير ، ونستخبل الرهام ، ونستحيل الجهام من أرض غائلة النطاء ، غليظة الوطاء ، نشف المدهن لنا دعوة السلام وشرعة الإسلام ، ما طمى البحر ، الخ) (١٢٩) .

وطبيعياً ، أن يعنى الرسول (ص) بمحتويات الخطبة ، وأن يرّد عليها إيجابياً ، حيث قال : (اللهم بارك لهم في محضها وغحضها ومذقها ، وابعث راعيها في الدثر بيانع الثمر . . . الخ) . . . ، وإذا صحّ مثل هذا الرّد ، فهو يكشف (من حيث البعد الفني) عن ظاهرة أدبية هي : أنّ لغة الخطابة (بالنسبة لصاحب الخطبة : طهفة) لا تزال مشدودة إلى لغة العصر الجاهلي : من حيث عتمة اللغة وغرابتها واحتفائها بعناصر الإيقاع المسجوع بخاصة فيما قلنا أنّ النثر - لدى الجاهليين - يوازن الشعر من حيث اعتماد كليهما (عنصر النقية) وافتراقهما في العنصر (الوزني) حيث ينتظم الشعر في أوزانه المعروفة ، وحيث يعوض (النثر) ذلك : بتوازن العبارات والأهم من

(١٢٨) نفسه : ص ٢٤٤ .

(١٢٩) جمهرة الخطب : ج ١ ، ص ١٦٥ .

ذلك ، أن النبي (ص) إذا صحَّ نسبة الردّ المذكور إليه - يكون بهذا الردّ قد (جامل) الخطيب المذكور وخاطبه بنفس لغته الأدبية ، مثلما جامل سواه من الخطباء الذين صدروا عن أفكار لا تتناسب مع الفكر الإسلامي (مثل : الفخر بالنسب وغيره مما سنلاحظه لاحقاً) . . . لذلك ، لا يمكن لمؤرّخ الأدب أن يستخلص من ردّ النبي (ص) بلغة من نحو : (محضها ومخضها ومذقها . . . الخ) إنّ هذه اللغة تشكل سمة بلاغية لدى الرسول (ص) بقدر ما تشكل (مجاملة) أو مخاطبة الناس (بقدر عقولهم) - ليس فكرياً فحسب - بل بقدر عقولهم وعاداتهم (فنياً) أيضاً . . .

ولعلّ أوضح نماذج (المجاملة الفكرية والفنية) تتمثل في (مجاراته) (ص) لخطابه أحد الوفود الذي اتّجه إلى النبي (ص) وناداه من وراء الحجرات بلغة غير مناسبة : حيث نزلت في ذلك ﴿ إِنَّ الَّذِينَ ينادونك من وراء الحجرات . . . الخ ﴾ . . . والمهم هو ، أن نقف عند خطبة هذا الوفد : لملاحظتها فنياً وفكرياً ما دمنا في صدد العرض لأدب المرحلة نثرياً . . .

لقد جاء الوفد بخطيب وبشاعر ، قائلاً لمحمد (ص) (جئناك لنفاخرك فأذن لشاعرنا وخطيبنا) فأذن لهم الرسول (ص) . . . فقال الخطيب :

(الحمد لله الذي له علينا الفضل وهو أهله ، الذي جعلنا ملوكاً ووهب لنا أموالاً عظيماً نفعل فيها المعروف ، وجعلنا أعزّ أهل المشرق وأكثره عدداً . . . فمن يفاخرنا فليعدد مثل ما عددنا . . .) (١٣٠) .

واضح ، أن الخطيب هنا لم يملك - فكرياً - غير الإشادة بالملك والمال والنسب ، مطالباً الطرف الآخر ، بأن يفاخر مثله . . . وطبيعياً ، أن يجامل النبي (ص) هذا الوفد ، وأن يكلف شخصاً آخر بهذه المهمة ، وفعلاً أوكل ذلك إلى (ثابت بن قيس) ، فردّ على ذلك قائلاً :

(الحمد لله الذي : السموات والأرض خلقه قضى فيهن أمره ووسع كرسيه علمه ولم يك شيء قط إلّا من فضله ، ثم كان من قدرته أن جعلنا واصطفي من خير خلقه

رسولاً ، أكرمهم نسباً وأصدقهم حديثاً ، وأفضلهم حسباً ، فأنزل عليه كتابه وأتمنه على خلقه ، فكان خيرة الله من العالمين ، ثم دعا الناس إلى الإيمان ، فأمن برسول الله (ص) المهاجرون من قومه وذوي رحمه أكرم الناس أنساباً وأحسن الناس وجوهاً ، وخير الناس فعلاً ، ثم كان أول الخلق استجابة لله حيث دعاه رسول الله (ص) نحن : فنحن أنصار الله ... (١٣١) .

واضح ، أن هذا الردّ يُجسّد نموذجاً ثرياً يقابل النموذج الذي لحظناه عند الوفد المذكور .. فهو - من جانب - يتحدث بنفس اللغة الاجتماعية التي صدر عنها خطيب القوم (لغة الفخر ...) إلا أنه - من جانب آخر - يحوّلها إلى (لغة إسلامية) يتبلور الفخر من خلالها بنبي الإسلام الذي جمع المفاخر التي يُعنى بها هؤلاء القوم (جعلنا ملوكاً ، واصطفى من خير خلقه رسولاً : أكرمهم نسباً وأصدقهم حديثاً وأفضلهم حسباً ...) ثم ربط بين شخصية الرسول وبين شخصيات الإسلاميين من خلال أتباعهم إياه وكونهم أول الخلق استجابة لله في الإيمان بالرسول ، فهم أنصاره ووزرائه ، يقاتلون في سبيله الخ ...

إذن : أمكننا أن نلاحظ - من خلال هذا الردّ - مستويين من النثر الخطابي ، مستوى لا يزال مشدوداً إلى تراث إجتماعي مندثر (خطبة الوفد) ، ومستوى قد هدّبه الأفكار الإسلامية (خطبة ثابت) ، بحيث أقرّ الوفد ببلاغة هذا الخطيب ، وكونه أشدّ بلاغة من خطيبهم ، حيث استتبع ذلك أن يعلن القوم عن إسلامهم .

٤ - مرحلة التوديع

وهي المرحلة التي تقارب وفاة رسول الله (ص) ، حيث اقترنت بحوادث خطيرة ، أهمها : حادثة (الغدير) ، ثم (وفاته) (ص) ... أما حادثة :

١ - الغدير

فتتمثل في نصب النبي : (عليّ بن أبي طالب) خليفة بعده عند عودته من حجة الوداع في المكان المعروف بأسم (غدير خم) : وهناك بعد أن أنزل على النبي (ص) قوله تعالى :

(يا أيها الرسول بلغ ما أنزل إليك من ربك فإن لم تفعل فما بلغت رسالته) ، جمع (ص) الناس وخطبهم ، مشيراً إلى أنّه تارك فيهم الثقلين : كتاب الله وعترته أهل بيته طالباً منهم أن ينظروا كيف يخلفونه فيهما ، فإنّهما لن يفترقا حتى يردّا الحوض ، وأخذ بيد عليّ (ع) ، قائلاً (من كنت مولاه فهذا عليّ وليه ، اللهم وال من والاه ، وعاد من عاداه) (١٣٢) . .

ومن الطبيعي ، أن يبارك الجمهور هذه الحادثة وفي مقدمتهم (عمر بن الخطاب) حيث بادر « علياً » قائلاً له (هنيئاً لك يا ابن أبي طالب ، لقد أصبحت وأمسيّت مولى كل مؤمن ومؤمنة) (١٣٣) .

ومن الطبيعي أيضاً ، أن يبارك الشعراء هذه الحادثة ، وفي مقدمتهم « حسان » الذي استأذن الرسول (ص) في ذلك الموقف بأن يسمح له بتسجيل ذلك ، فأنشد قائلاً :

يناديهم يوم الغدير نبيهم	بخم واسمع بالنبي مناديا
فقال : فمن مولاكم ونبيكم	فقالوا : ولم يبدو هناك التعاميا
إلهك مولانا وأنت نبينا	ولم تلق منا في الولاية عاصيا
فقال له قم يا عليّ فأني	رضيتك من بعدي إماماً وهاديا
فمن كنت مولاه فهذا وليه	فكونوا له أنصار صدق مواليا
هناك دعا : اللهم والي وليه	وكن للذي عادى علياً معادياً (١٣٤)

(١٣٢) الغدير : ج ٢ ، ص ٣٥ .

(١٣٣) نفس المصدر : ج ١ ، ص ٢٧٢ .

(١٣٤) نفسه : ص ٣٤ .

ويلاحظ : أن هذه الحادثة تركت انعكاساً كبيراً على حقل الأدب طوال التاريخ الإسلامي : حيث خلّفت أضخم تراث « شعري » - ونثري أيضاً - عرفه تاريخ الأدب العربي وسائر الآداب الإسلامية : كما سنلاحظ ، حيث يمكن تسمية هذا التراث الأدبي بـ (أدب الغدير) الذي يمتد إلى تأريخنا المعاصر ، بصفة أنه تعبير عن (موقف فكري) من الحياة وليس مجرد حادثة تاريخية أو شخصية .

٢ - وفاة النبي (ص)

نحيء وفاة النبي (ص) أهم حادثة تاريخية في المرحلة التي نؤرخ لها ، ما دامت رسالة الإسلام التي اضطلع بها محمد (ص) تجسّد خاتمة رسالات السماء التي أوكلت إلى الإنسان مهمة الخلافة في الأرض .

وطبيعياً ، أن يتقدّم برثائه الإمام عليّ (ع) حيث توفي (ص) بين يده ، وقام بتغسيله وتكفينه ودفنه كما أنّ (الزهراء (ع)) تقدمت برثائه أيضاً ، وهو أمر ينبغي تسجيله عند حديثنا عن أدب الإمام عليّ (ع) والزهراء (ع) ضمن (الأدب الشرعي) الذي يتصدّر كل مرحلة أدبية نؤرخ لها . . .

وطبيعياً أيضاً ، أن يتقدم الأدباء برثائه أيضاً ، ومنهم : حسان بن ثابت ، وسواد بن قارب ، وصفية بنت عبد المطلب وسواهم . . . وهذا من نحو قول حسان :

بطيبة رسم للرسول ومشهد منير وقد عفوا الرسوم وتشهد^(١٣٥)

وقوله أيضاً :

فظللت بعد وفاته متبلّداً متلدّداً يا ليتني لم أولد

وقوله أيضاً :

كان الضياء وكان النور نتبعه بعد الإله وكان السمع والبصر^(١٣٦)

(١٣٥) السيرة النبوية : ج ٤ ، ص ٢١٧ .

(١٣٦) نفس المصدر : ص ٣٢١ .

وقوله أيضاً :

يا أفضل الناس إنِّي كنت في نهر أصبحت منه كمثّل المفرد الصادي (١٣٧)
 إنَّ ما ينبغي تسجيله في هذا الميدان ، هو أن يظل رثاء النبي (ص) « ذاتياً » و
 « موضوعياً » لدى المسلمين ، فالشاعر المشار إليه (وقد واكب مرحلة المدينة وما
 بعدها) لا بد أن يصدر عن عواطف خاصة قد خبرها في مواكبته للنبي (ص) حيث عبّر
 عنها بكونه (متبلداً متلدّداً) (يا ليتني لم أولد) ، وبكونه (في نهر) أصبح منه (كمثّل
 المفرد الصادي) . . . كما أنّه (موضوعياً) لا بد أن يفصح عن خطورة شخصية
 محمد (ص) ، مثل قوله :

وهل عدلت يوماً رزية هالك رزية يوم مات فيه محمد ؟
 تقطع فيه منزل الوحي عنهم وقد كان ذا نور يغور وينجد
 ومثّل قوله : (ولا مثله حتى القيامة يفقد) وقوله :

كان الضياء وكان النور يتبعه بعد الإله ، وكان السمع والبصرا
 وإذا كان (الصدق الفني) أمراً له أهميته في المعايير الأدبية ، فإنّ (الصدق
 العاطفي) يظل هو المعيار الأشد أهمية دون أدنى شك ، وهو أمر يلحظه مؤرّخ الأدب في
 النماذج التي وقفنا عندها ، وفي سائر النماذج التي ذكرها مؤرّخو الأدب ، ومنها : قول
 سواد بن قارب :

حزناً لممرك في الفؤاد مخامراً أم هل لمن فقد النبي فؤاد
 فالشاعر هنا لم يصدر عن (تخيّل) أو (مبالغة) عندما تساءل : (هل لمن فقد
 النبي : فؤاد ؟) نظراً لكونه قد صدر عن (صدق عاطفي) في ذهابه إلى أنّه (لا فؤاد
 لمن فقد النبي (ص)) ، حيث « لا فؤاد » (من خلال المنطق النفسي) يمتلك التوازن
 الطبيعي في أمثلة هذه الفاجعة : كما هو واضح .

ملاحظات عامة على الأدب في هذا العصر

لحظنا حركة الأدب العام في عصر النبي (ص) (من حيث انعكاسات التغيير الاجتماعي عليه ، بخاصة : (المعارك السياسية والعسكرية) بصفتها أهم معالم التغيير التي شغل بها الأدب . . . كما لحظنا المستويات الفنية لهذا الأدب ، حيث كان أبو طالب في المرحلة الأولى (مكة) ، وحسان وكعب ، ورواحه في المرحلة الثانية ، وعباس بن مرداس في المرحلة الثالثة : يجسدون الشعر الفني الناضج نسبياً ، سواء أكان ذلك من حيث كثرة النتائج أو من حيث عناصره . . . لكن : إذا تركنا هذه الأسماء التي تابعت معارك الإسلام واتجهنا إلى مطلق الأدباء الذين صدروا عن ممارسات ضئيلة ، تابعوا من خلالها معارك الإسلام أيضاً ، أو سجلوا مشاعرهم حيال الإسلام ، أو أشادوا بمعطيات الله تعالى . . . نجد حينئذ أدباً لا بد للمؤرخ من تسجيله ما دام هذا الأدب انعكاساً للتغيير الاجتماعي الذي طال حتى كبار شعراء الجاهلية من أمثال : النابغة الجعدي ولييد ، أو أبنائهم من أمثال بجير وكعب إبن زهير بن أبي سلمى وسواهم لذلك يحسن بنا أن نعرض سريعاً لسمات هذا الأدب فكرياً ، وفنياً ، شعرياً ، ونثرياً

١ - من حيث الشعر

فكرياً

إذا تجاوزنا شعر المعارك الذي وقفنا عنده مفصلاً : سواء أكانت معارك سياسية (شعر أبي طالب) أو عسكرية (شعراء المدينة وفتح مكة) . . . إذا تجاوزنا ذلك ، واتجهنا إلى (الأفكار العامة) التي صدر عنها شعراء هذا العصر (عصر النبي) ، لوجدنا أن مفهومات (التوحيد) و (صفات الله) و (مبادئ الإسلام بعامة) والجزاء الأخروي ، وكل ما يرتبط بقيم الخير : منعكسة في هذا النتاج الذي أفاد من مفهومات القرآن والسنة النبوية . . . أما ما عداه (مثل الأفكار الجاهلية ، أدب الخمر والجنس واللهو) فقد اختفى في هذا العصر إلّا في نماذج نادرة بالقياس إلى الشعر الإسلامي الذي طبع هذا العصر : بخاصة بعد مرحلة الفتح ، بحسب ما أوضحه القرآن الكريم (ورأيت الناس يدخلون في دين الله أفواجا) ، وحينئذ لم يبق من عامة الناس إلّا

الشواذ ، أما الغالبية منهم فكانت على مستويين ، أحدهما دخل في دين الله طواعية دون صراع ، والآخر : دخله بعد صراع سرعان ما أفضى به إلى اليقين . . . ولعل المساجلة الشعرية التي يذكرها المؤرخون بين بجير الذي آمن بالإسلام ، وبين أخيه الذي آمن بعد صراع طويل ، تكشف عن هذين المستويين :

فقد ذكر الرواة أن بجيراً دعا أخاه إلى الإسلام ، وأجابه أخوه بأنه لا يعرف غير دين آبائه ، وحينئذ أجابه بجير :

فمن مبلغ كعباً فهل لك في التي	تلوم عليها باطلاً وهي أحزم
إلى الله (لا العُزَى ولا اللَّات) وحده	فتنجو إذا كان النجاء وتسلم
لدى يوم لا ينجو وليس بمفلت	من الناس إلا طاهر القلب مسلم
فدين زهير وهو لا شيء دينه	ودين أبي سلمى عليّ محرّم ^(١٣٨)

فهو يجيبه بأن دين أبيهما (زهير) ودين جدهما (أبي سلمى) ليسا بشيء جواباً لتمسك أخيه بدين آبائه وأجداده وقد كانت نتيجة ذلك هو أن (يُسلم) كعب ، وينشد قصيدته المعروفة (أن الرسول أنور يستضاء به . . .)

طبيعياً هذا لا يعني أن كل من (أسلم) بقي ثابتاً على إيمانه ، كما لا ينفي وجود شخصيات معروفة (أسلمت) على كُره ، فضلاً عن شخصيات بقيت متمسكة بجاهليتها . . بقدر ما يعني أن رسالة الإسلام فرضت فاعليتها بنحو يمكن أن يصبح (حجة) على الناس : كل ما في الأمر أن طبيعة الكائن البشري القائمة على (الذاتية والعدوان) تحتجزه عن الإستمرارية في السلوك العبادي ، مما تفسّر لنا سبب الإنحراف الذي نلاحظه في المجتمعات بعامة ، قديماً وحديثاً : كما هو ملحوظ . . . وأما :

فنياً

هناك جملة من الخصائص الفنية ، تطبع النتاج الشعري لهذا العصر ، يمكن عرضها على النحو الآتي :

١ - وضوح العبارة

لا بد لمؤرخ الأدب أن يقف ملياً عند هذا العصر الذي أحدث تغييراً اجتماعياً ملحوظاً في المجتمع البشري ، وانعكاس ذلك على الفن الذي فصل بينه وبين الجاهلية أمد قصير ، حيث لا نتوقع - كما أشرنا في مقدمة هذا الحقل - أن يكون الشعراء مثلاً ممن أطلقت عليهم سمة (المخضرمين) قد انعكس التعبير الفني على نتاجهم بدرجة ملحوظة من التغير الذي يتناسب مع البيئة الجديدة . . . لكن ثمة ظواهر تلت النظر في هذا الميدان . . . فمثلاً وجدنا أن شعر ما قبل الإسلام قد تجاذبه تياران أحدهما يتسم بالعممة والغموض ، والآخر بالإشراق والوضوح : مع متانة وإحكام في الحالتين . . . وحين نواجه المرحلة الإسلامية التي تؤرخ لها لا بد أن نلاحظ نفس الطابعين شعرياً ، وهو أمر يمكن رصده بالنسبة للشعراء الذين لم يستجيبوا لرسالة الإسلام بل حتى لمن استجاب لها . . . لكن بالرغم من ذلك نجد أن الأسلوب المتسم بالإشراق والوضوح هو الذي يطغى على الشعر الإسلامي ، ولعل وقوفنا عند شعر أبي طالب وحسان وكعب وسواهم من الشعراء الذين وظفوا نتاجهم إسلامياً وأكثروا فيه ، يجسّد نموذجاً يبيّن لهذه السمة . . . وأما بالنسبة لسائر الشعراء ، فإن هذا الطابع ذاته يظل ملحوظاً في نتاجهم . « فلبيد » الذي اتسم شعره في الجاهلية باللغة المعتمة التي سجلها عليه مؤرخو الأدب ، نجد شعره الإسلامي قد اكتسب سمة الوضوح والإشراق بنحو لافت للنظر . لنقارن مثلاً بين هذين البيتين اللذين قالهما في الإسلام :

أحمد الله فلا ندله بيديه الخير ما شاء فعل
من هداه سبل الخير اهتدى ناعم البال ومن شاء أضل

وبين ما قاله في معلقاته المعروفة في الجاهلية : فيما استشهدنا بنماذج لها في الفصل الأول ، من حيث لغتها المعتمة وضبابيتها كما هو واضح . . .

إذن : أول طابع أحدثه الإسلام في الشعر هو : تحويله - في الغالب وليس مطلقاً - كما سنرى - إلى لغة الإشراق والوضوح .

٢ - قلة الأحكام والمثانة

بالرغم من أن النماذج التي عرضنا لها (شعر أبي طالب ، حسان ، كعب ، رواحة ، عباس ، لبید ، الجعدي . . . الخ) تتسم بالأحكام والمثانة (من حيث التركيب اللغوي العام) ، إلا أن غالبية النصوص قد طبعها التفكك والابتذال ، ولعل السر في ذلك ، أن : الأدباء قد شغلتهم المعارك الإسلامية من جانب وقصر تجربتهم الجديدة من جانب آخر فيما لا يسمحان للشاعر مثلاً بأن يبذل الوقت الكافي لصياغة القصيدة . يضاف إلى ذلك أن محاولة إبراز الدلالات الإسلامية الجديدة : تفرض على الشاعر أن ينجح إلى الوضوح الذي يقترن بركاكة العبارة وتفككها ما دام الأمر يتصل بالموقف العقائدي الذي يتطلب تحديداً ومنطقاً أكثر من المواقف الاعتيادية التي يُتاح له بأن يُعنى بصياغتها فنياً .

٣ - ضمور الشعر

السمة الثالثة لشعر هذه الفترة هي : ضمور هذا الشعر وضالته كميّاً بالقياس إلى المرحلة السابقة . . . والسّر في ذلك أن هذه المرحلة الانتقالية التي اقترنت بالقيم الروحية ، لا بد أن تزهد الشاعر في هذا الفن المصحوب بما هو ذاتي انفعالي أكثر مما هو مصحوب بما هو رصين وجديّ وواع ، فالنبي (ص) وكبار الصحابة لم يؤثّر عنهم قول الشعر - وهم النموذج الإسلامي بطبيعة الحال ، بل أن القرآن ذاته (وهو النموذج المعجز الذي بهر القوم) لم يكن شعراً . . . بل أنه ذمّ الشعراء ، ونزّه النبي (ص) عن ذلك . . . وحينئذ فلا بد أن تزهد هذه الأسباب في قول الشعر ، مضافاً إلى الأسباب الاجتماعية التي أشرنا إليها . . . صحيح أن القرآن استثنى الشعراء المؤمنين من الغواية ، وصحيح أن النبي (ص) ثمن مواقف بعض الشعراء ، وصحيح أيضاً أن الشعراء الإسلاميين الذين وظّفوا شعرهم إسلامياً (أبا طالب ، حسان ، كعب . . . الخ) إلا أن ذلك يظل استثناء للقاعدة وليس أن القاعدة هي إيجابية هذا الفن والاستثناء هو سلبية . علماً بأن الاستثناء يفرض إيجابيته في بعض المواقف ، فشعر أبي طالب مثلاً (وقد أوصي من قبل أهل البيت (ع) بحفظه)^(١٣٩) وشعر الإسلاميين الذين تابعوا

معارك الرسول (ص) (بدر ، أحد ، الخندق ، فتح مكة ، حنين ، الطائف ، الخ) كل أولئك شكّل موقفاً إيجابياً ثَمَّنه الرسول (ص) بل طالب بإنشاء مثل هذا الشعر ووظف أشخاصاً لهذه المهمة . . . إلا أن ذلك كلّه يظل - كما قلنا - مرتبطاً بسياقات خاصة استثنائية ، وما عدا ذلك فإنّ التخلي أو الزهد عن الشعر (في ضوء التحفظات التي أوردتها القرآن الكريم وتنزّه النبي (ص) عن ذلك) يظل أمراً ملحوظاً في هذا العصر الذي نؤرّخ له .

وأيّاً كان ، فنحن بمقدورنا أن نستشهد بموقف أحد كبار الشعراء المخضرمين - وهو لبّيد - حيث أثر عنه قوله بأنّ الإسلام أبدله مكان الشعر قرآناً يتلوه . . . أي أنّ قراءته للقرآن الذي يجمع الفنّ والفكر قد زهده بقول الشعر الذي كان يحتل في الجاهلية موقعاً خطيراً . . .

طبيعياً ، أنّ لكبر السن أثره على هجر الشعر : بصفة أنّ الكبر المقترن بالنضج العقلي يضاد ما هو انفعالي ممّا قد يفسر تخلي البعض عن قول الشعر ، إلا أنّ ما هو ملحوظ حقّاً أنّ الإسلاميين الملتزمين ، وأعني بذلك : الملتزمين تقوائياً قد زهدوا عن الشعر طوال التاريخ وليس في المرحلة التي نؤرّخ لها فحسب : إحساساً منهم بعدم انسجامه مع الشخصية الرصينة .

٤ - الاستشهاد والاقتباس والتضمين

من السمات التي طبعت أدب هذه المرحلة : الإفادة من القرآن الكريم والحديث ، سواء أكان ذلك استشهاداً بآية أو حديث ، أو اقتباساً لهما بحيث تدمج العبارة الشرعية في لغة الشاعر ، أو تضميناً بحيث تتجسّد العبارة الشرعية في صورة تشبيه أو استعارة أو رمز الخ . . . أمّا الاستشهاد فيتم في النثر غالباً ، لأنّ الاستشهاد بالآية مثلاً يتم من خلال المناقشة أو التعريف للذين يخصّان اللغة العلمية وليس الشعر . . . وأمّا الاقتباس والتضمين ، فإنّ الشعر قد استخدمهما بنحو ملحوظ .

فمن النوع الأول ، أي : مجرد الاقتباس من القرآن الكريم ، ما لحظناه في النماذج المتقدمة من نحو :

أحمد الله فلا ندّ له بيديه الخير ما شاء فعل
من هداه سبل الخير اهتدى ناعم البال ومن شاء أضل
فهو اقتباس من الآيات القائلة ﴿ بيده الخير وهو على كل شيء قدير ﴾ و ﴿ يهدي
من يشاء ويضل من يشاء ﴾ .

ومن النوع الآخر (أي : التضمن) الذي يشكّل صورة تركيبية ، قول أبي طالب
الذي عرضنا له في حينه (وهو التشبيه) :

كما ذاق من كان من قبلكم ثمود وعاد وماذا بقي
(ابن رواحة) في « التشبيه » أيضاً :

فثبت الله ما آتاك من حسن تثبت موسى ونصراً كالذي نصروا
(حسان) في « الاستعارة » :

مستعصمين بحبل غير منجذم مستحكم بحبال الله ممدود

فالنصوص التي لحظناها لدى كل من أبي طالب ، وابن رواحة ، وحسان ،
والخطيئة : تنطوي على (تضمين) من القرآن الكريم ، إلا أنّ هذا « التضمن » رُكِبَ
في صور فنية هي : التشبيه والتمثيل والاستعارة ، مقابل (التضمن) الذي يتم مباشرة
(دون أن يُركَّب في صورة) وهو ما أسميناه بـ (الاقتباس) بالنحو الذي لحظناه عند كل
من « لبيد » و « النابغة الجعدي » . . .

طبيعياً ، أنّ لكل من « الاقتباس » و « التضمن » مسوّغه الفني ، دون أن يعني
أنّ أحدهما أفضل فنياً من الآخر ، فقول الشاعر « بيديه الخير ما شاء فعل » يجسّد قمة ما
يمكن تقديمه في هذا الصدد لأنّه تقرير لحقيقة تتطلب مثل هذا الاقتباس المباشر . . .
كذلك ، فإنّ (تضمين) الآية عبر « تشبيه » بعاد وثمود بالنسبة لمصائر المنحرفين ،
يجسّد قمة ما يمكن تقديمه في هذا الصدد لأنّه « تضمين » لحقيقة تتطلب مثل هذا
التشبيه : حتى يعتبر المنحرفون بمصائر المجتمعات البائدة . . . والأمر نفسه بالنسبة إلى
« الاقتباس والتضمن » لأحاديث الرسول (ص) ، مثل قول (حسان) في قصيدته
(الغدير) :

فمن كنت مولاه فهذا وليه فكونوا له أتباع صدق مواليا
 هناك دعا اللهم والي وليه وكن للذي عادى علياً معاديا
 فهو اقتباس من حديث الغدير المشهور (. . . من كنت مولاه فعلي مولاه اللهم
 وال من والاه ، وعاد من عاداه) .

وكذلك اقتباسه من الرسول (ص) في قضية الراية التي أعطاها لعلی (ع) يوم خيبر
 « لأعطين هذه الراية غداً . . . بحبه الله ورسوله . . . » حيث اقتبسها شعراً :

فقال : سأعطي الراية اليوم ضارباً كمياً محباً للرسول موالياً
 يحب إلهي والإله يحبه به يفتح الله الحصون الأوابيا

* * *

أشكاله

١ - القصيد والرجز

يظل الشعر هو الفن الذي يطفئ على الأشكال الأدبية الأخرى في هذا العصر ،
 على نحو ما لحظناه في مراحلها التي عرضنا لها .

ويلاحظ أن أحد أشكال الشعر - وهو الرجز - قد برز في هذا العصر بنحو لافت
 بحيث استثمر في المعارك المختلفة التي شهدتها هذا العصر ، مثل بدر وأحد ،
 والخذق ، وخيبر الخ . . . ومن الواضح أن « الرجز » يتناسب مع المناخ العاطفي الذي
 تفرضه المعركة حيث يجسّد « نشيداً عسكرياً » يرتجله الفارس الذي يتقدّم إلى مبارزة
 الآخرين . . . إن خفة وزنه من جانب وبساطة لغته من جانب آخر ، وقصر أسطره من
 ثالث : مضافاً إلى ما تحتاجه المعركة من تصعيد وإلهاب للمشاعر ، تدفع الفارس إلى
 استخدام هذا السلاح الفني ، كما هو واضح .

ولعل أهم سمة للرجز هي : عدم تقيده بمبادئ الصياغة الفنية ، نظراً لكونه
 يرتجل بحسب المناسبة التي تستدعيه ، فقد يتقدم فارس إلى آخر لم يعرف هوّيته سلفاً ،
 وحينئذ يرتجل رجزاً يتناسب مع الفارس الذي يواجهه ، وكذلك يردّ الفارس الأخير

برجز مرتجل يتناسب مع شخصية الفارس الأول ، وهكذا . . . ولعلّ أوضح نموذج لهذا اللون من ارتجال الرجز هو ما ارتجله (عمرو) - في معركة الخندق - حينما دفعه غروره إلى أن يكرّر نداءاته إلى جيش المسلمين بأن يبرز إليه فرسانهم ، فارتجز قائلاً :

ولقد نجحت من النداء يجمعكم هل من مبارز
حينئذٍ تقدم إليه علي بن أبي طالب (ع) ، مرتجلاً :
لا تعجلن فقد أذاك مجيب صوتك غير عاجز .
وقد علّق النبي (ص) على مبارزة علي (ع) قائلاً :
(لقد برز الإيمان كله إلى الشرك كله) (١٤٠)

المهم ، أن الإمام عليّاً (ع) - وهو رائد البلاغة العربية كما سنرى عند حديثنا عن شخصيته الأدبية في الفصل اللاحق - قد اضطرّ إلى أن يرتجل هذا اللون من الشعر : تساوقاً مع مناخ المعركة الذي يقترن بأمثلة هذا السلاح اللفظي ، . . . - بل أنّ النبي (ص) وهو أفصح العرب - بل ممن بغض إليه الشعر - يضطرّ إلى أن يرتجل الرجز في بعض المعارك أيضاً .

الفصل الثاني

« الأدب في عصر الإمام علي (ع) »

يبدأ عصر الإمام علي (ع) من وفاة النبي (ص) في السنة العاشرة ، وينتهي في السنة (٤٠) بشهادته (ع) وخلال هذه الحقبة (٣٠) عاماً ، تتوالى أحداث مختلفة تعكس آثارها على حقل الأدب . وقد بدأت هذه الأحداث بواقعة « السقيفة » ، ثم تسلّم السلطة من قبل أبي بكر وعمر وعثمان ، بما رافق ذلك من التوسّع الجغرافي لأرض المسلمين ، ثم بنهوض علي (ع) بشؤون الإمامة والخلافة : بما سبق ذلك من فتن وبما رافقه من حروب مثل : الجمل وصفين والنهروان ، . . . هذه الأحداث تركت تأثيرها على حقل الأدب ليس في نطاق تسجيلها فحسب ، بل بما استتبعه من ميلاد أدب جديد هو (أدب المناقشة) أو (المحاكمة العقلية) أي : الأدب الذي يستهدف تثبيت وجهة النظر من خلال المناقشة التي يجريها مع الآخرين معتمداً في ذلك على الأدوات الاستدلالية المختلفة . . . وإذا كان الأدب في عصر النبي (ص) يُعنى بإبراز الإسلام من حيث سمته العامة ، فإنّ الأدب في عصر الإمام علي (ع) اتّجه إلى إبراز التيارات الفكرية فيه (وقد امتدت إلى عصرنا الحاضر أيضاً) . . .

ولعلّ التضاد الذي وقع بين واقعة (الغدير) التي نصب فيها النبي (ص) علياً (ع) إماماً بعده وبين حادثة « السقيفة » التي سلكت طريقاً مضاداً لذلك : هي التي استتلت ميلاد هذا اللون من الأدب الاستدلالي الذي لم يقتصر على صعيد المؤسسة السياسية (الدولة) بل تجاوزها إلى الصُّعد الأخرى ، وفي مقدمتها (المذهبية) التي أفرزت جملة من الاتجاهات المتخالفة ، بما يرافق مثل هذه الاتجاهات من سوء الاستشمار

الذي يتعد عن الخط الإسلامي أساساً ، متمثلاً ذلك - في جملة التمثلات السياسية - في تمرد معاوية على علي (ع) وتهيدة السلطة الزمنية للأمويين . . .

طبيعياً ، لا نتوقع في غمرة هذه الأحداث المصيرية التي أفرزت أدباً سياسياً ومذهبياً فرض فاعليته على الأذهان ، . . . لا نتوقع أن يواكبه ما يمكن تسميته بـ (الأدب اللّهوي أو العايب) الذي لحظناه في عصر ما قبل الإسلام وما نلحظه في الأجيال اللاحقة ، نظراً لهيمنة الخط الإسلامي على النفوس من جانب وانشغالها بالظواهر السياسية والمذهبية من جانب آخر . . . لذلك فإنّ مؤرّخ الأدب يمكنه أن يلحظ بوضوح طغيان الأدب السياسي والمذهبي وضمور « الأدب العايب » على نحو ما لحظناه في عصر النبي (ص) أيضاً . . . كما أن السمة الفنية تظل امتداداً لسمة الأدب في عصر النبي (ص) أيضاً لنفس الأسباب التي رافقت هذا العصر : مع ملاحظة تطوّر وتضخّم الأدب المنشور نسبياً نظراً لسعة وتضخّم المواقف والمناسبات التي حفّلت بها العصر . ويمكن القول بأنّ كلاً من أدب (الخطبة) و (الرسالة) أو (الكتاب الإداري) قد تضخّم حجمها في هذه الفترة : نظراً لمتطلبات الإدارة الحكومية داخلياً وخارجياً ، فقد كانت الخطب والرسائل التي يصوغها أبو بكر وعمر وعثمان أو السولة في سياق معركة سياسية أو عسكرية أو في سياق توصية إدارية تتعلق بشؤون الاقتصاد وغيره : تأخذ مساحة ملحوظة من نتاج هذا العصر ، . . . لكن بما أنّ طابع هذه الخطب والرسائل - في الغالب - رسمي يتعلّق بقضية سياسية أو عسكرية أو إدارية : حينئذٍ لا نتوقع الظفر بنتاج في أو فكري يسجّل معلّماً أو ظاهرة لافتة للنظر ، سواء أكان ذلك في هذا الميدان السياسي الذي أشرنا إليه ، أو كان ذلك في نطاق النتاج الأدبي العام الذي يظل امتداداً لعصر النبي (ص) من حيث مستوى الشعر أو النثر كما سنوضح لاحقاً : مع ملاحظة أنّ أشكالاً أدبية سوف تبرز في هذا العصر تفرضها طبيعة الحياة السياسية بالشكل الذي نعرضه في حينه . لكن ينبغي أن نشير بعامّة أنّ نتاج هذه الفترة بالرغم من تضخمه (من حيث الكم) للأسباب السياسية التي ألمحنا إليها ، إلّا أنّه لم يواكبه تطوّر في ملحوظ إلّا لدى معدودين ، . . . وطبيعياً أن نستثني قبل ذلك : شخصية أدبية أفرزت نتاجاً ثرياً جديداً أصبح نموذجاً - ليس للجيل الذي عاصرها فحسب بل - للأجيال اللاحقة ممتدة بذلك إلى عصرنا الحديث أيضاً ، ألا وهو الأدب

الذي انتجته شخصية الإمام علي (ع) حيث دفع ذلك مؤرخي الأدب إلى أن يصوغوا عنواناً (بلاغياً) له ، بصفته أرفع الأشكال الأدبية التي تتطلبها معايير البلاغة العربية فيما نجد أن جامع نتاجه (ع) يطلق عليه مصطلح (نهج البلاغة) مشيراً بذلك إلى أن النتاج المذكور هو « النموذج » و « المثال » و « القاعدة » لبلاغة التعبير . . .

لذلك ينبغي علينا قبل أن نواصل عرض الأدب العام في هذا العصر ، أن نعرض أولاً (للأدب الشرعي) تمييزاً له عن الأدب العام ، ألا وهو :

* * *

« أدب الإمام عليّ (ع) »

يمكن الذهاب إلى أن أجود نتاج أدبي عرفه التاريخ (فناً ، وعمقاً ، وفكراً) يتمثل في ما كتبه الإمام علي (ع) . . . نسوق هذه الحقيقة وأمامنا وثيقتان تشهدان بذلك ، أولاهما : نفس التناج المأثور عنه (ع) ، والأخرى : وثيقة صادرة عن النبي (ص) تؤكد هذه الحقيقة . وإذا كان مؤرخ الأدب يمكنه من خلال المتابعة الجادة لتناج الإمام علي (ع) أن يستخلص هذه الحقيقة ، فإن الملاحظ أو القارئ يمكنه أن يستخلص ذلك من الوثيقة التي قدّمها النبي (ص) في هذا الميدان . . . الوثيقة تقول « أنا مدينة العلم وعلي بابها » هذا النص التقويمي هو - إذا أخضعناه للغة الفن - « استعارة » ولكننا نعرف - كما ألحنا إلى ذلك - أن الفارق بين الأدب التشريعي (القرآن الكريم ، السنة النبوية) أن الأدب التشريعي حينما يلجأ إلى عنصر (الصورة : تشبيه ، استعارة الخ) يختلف عن الأدب العادي في أن التشبيه أو الاستعارة ترتكن إلى (واقع) وليس إلى (تخيل أو وهم أو مبالغة) ، فعندما يقرر القرآن الكريم أن المنفق في سبيل الله مثل حبة أنبتت سبع سنابل في كل سنبله مائة حبة ، حينئذ لا مبالغة في الصورة (نظراً لكون الله تعالى مُتَرَهِّباً عن تقرير غير الحق) ، . . . كذلك ما يقرره النبي (ص) وهو معصوم من الخطأ - لا يبالغ في تقريره لحقيقة ما . . . فعندما يقول (ص) (من عَدَّ غَدًا من أجله فقد أساء صحبة الموت) فإنه لم يبالغ في ذلك ما دام المرء يتعين عليه أن يحيا فكرة الموت وأن يعدّ له الزاد الذي يتناسب مع هذه الحقيقة ، وحينئذ فإن إحياء فكرة الموت هي : صحبة بالفعل ، فإذا لم يعد الغد من أجله فقد أساء هذه الصحبة ، وحينئذ لا مبالغة في هذه الاستعارة ، بل هي الحقيقة ذاتها .

والآن حين نتجه إلى الاستعارة القائلة (أنا مدينة العلم وعلي بابها)^(١) نجد أنّ هذه الاستعارة تجسّد الحقيقة دون مبالغة أيضاً ، ما دام كلام النبي (ص) معصوماً من الباطل . . . وإذا كان من وظيفة مؤرّخ الأدب أن يضع النصوص التي يدرسها في نطاقها التاريخي ، حينئذٍ نجد أنّ الوثيقة النبوية القائلة (أنا مدينة العلم وعلي بابها) تشكّل خلفية « تاريخية » ينبغي أن نستند إلى محتوياتها عند دراستنا لأدب الإمام علي (ع) . . . إنّ كونه (ص) (مدينة) للعلم يعني أنّ الله تعالى « ألهمه المعرفة » التي لم يلهمها أحداً من البشر سواه حيث حصرها في (مدينة) تابعة له (ص) ، وأمّا كون علي هو (باب المدينة) يعني أنّ المعرفة التي ألهمها الله للنبي (ص) لا يمكن أن يتعرف عليها أحد إلّا من خلال علي (ع) لأنّه الباب الذي يُفضي إلى دخول المدينة وهذا - يعني أيضاً - أنّ علياً (ع) هو الذي يتكفّل ببيان ما ألهمه الله تعالى للنبي (ص) : حيث أوصل النبي (ص) هذه المعرفة إلى علي (ع) وجعله لساناً رسمياً يتكلّم نيابة عنه ، مما يفسّر لنا واحداً من أهم الأسباب التي جعلت النتاج الذي قدّمه علي (ع) ينطوي على طرح يجمّله (ص) ويفصّله (ع) ، أو يسكت عنه (ص) ويتركه لعلّي (ع) بأن يضطلع بتقريره وتوصيله إلى الآخرين . . .

إذن : عندما نقول بأنّ أدب الإمام عليّ (ع) يجسّد أفضل نتاج عرفه تاريخ الأدب ، حينئذٍ لا نبالغ في تقرير هذه الحقيقة التي ينبغي لمؤرّخ الأدب أن يعيها كلّ الوعي : إذا كان مستهدفاً دراسة تاريخ الأدب بلغة موضوعية تفرضها عليه وظيفته العلمية . . . وفي ضوء هذه الحقيقة نتقدّم بعرض سريع لأدب الإمام عليّ (ع) بنحو يتناسب وحجم هذه الدراسة



إنّ أهمية النتاج الذي قدّمه الإمام عليّ (ع) تتمثل في المستويين الفكري والفني . أما الفني فيكفي أن يُطلّق على نتاجه - في المختارات التي انتخبها الشريف الرضي - اسم (نهج البلاغة) أي : النموذج أو المعايير أو القواعد أو الطرائق التي تجسّد ما هو (فني) أو (بلاغي) من التعبير ، وهذا يعني أنّ الإمام (ع) قدّم (النموذج) للفن وإنّ ما عداه

من النتائج العام هو : دونه أو تقليد له وأما الفكري منه ، فيكفي أن نعود إلى وثيقة النبي (ص) لنعرف أنه حصيلة ما أودعه (ص) من المعرفة لدى الإمام (ع) ، وهو أمر يمكن أن يلاحظه مؤرخ الأدب حينما يجد أنه حيال (فكر) متميز يستيق عصره ويتجاوزها إلى التخوم التي لا يزال بعضها مجهولاً حتى في حياتنا المعاصرة . . . لقد تحدث الإمام (ع) عن المعرفة بنمطها : المعرفة الإنسانية والمعرفة البحتة ، فتحدث عن نشأة الكون وظواهره المختلفة من سماء وأرض وكواكب وملائكة وبشر وحيوان الخ ، وسائر ما يرتبط بالمعرفة البحتة .

وتحدث عن النفس والتربية والإقتصاد والسياسة والتاريخ والإجتماع ، وسائر ما يرتبط بالمعرفة الإنسانية . . . ومعلوم أن الحديث عن الظاهرة العلمية : إنسانية كانت أو بحتة يتم عادة بلغة تقريرية ، إلا أنه (ع) كتبها بلغة فنية تتوسل بالصوت والصورة وسائر الأدوات الجمالية : في أرفع مستوياتها ، مما جعل النتائج الماثور عنه (ع) مطبوعاً بسمي المعرفة والفن ، ومن ثم جعل هذا النتاج مطبوعاً بما هو نموذجي متميز بحيث يعكس آثاره على النتاج الذي تشهده العصور الأدبية اللاحقة ، حتى أنه لا يكاد خطيب أو كاتب أو مفكر بنحو عام يتخلص من تأثير هذه الانعكاسات الأدبية والفكرية كما سنشير إلى ذلك في حينه . وأهمية هذا التأثير أو الانعكاس تتمثل في أن النتاج (فكرياً) لا طرح مماثل له في الميدان العلمي عصرئذ حيث إن الازدهار العلمي بدأ بعد أكثر من مائة سنة من عصر الإمام (ع) ، كما أن اللغة الفنية التي استخدمها (ع) كانت مكثفة بشكل يحولها إلى لغة جمالية محضة تغرق في غابة من الصور التشبيهية والتمثيلية والاستعارية والرمزية والاستدلالية والتضمينية الخ ، وتحتشد بإيقاعات هائلة تناول كل مفردة ومركبة حتى لا تكاد تجد من بين آلاف المفردات والتراكيب مفردة أو تركيباً خالياً من إيقاع ملحوظ . . . فضلاً عما يواكب ذلك كله من الأدوات اللفظية والبنائية التي تحفل بما هو مدهش ومثير : في مختلف مستوياتها . . . والمهم بعد ذلك أن نصيغ هذا النتاج إلى أشكال متنوعة من التعبير الفني ، يمكن درجها ضمن ما يلي :

الخطبة ، الرسالة ، الخاطرة ، المقالة ، الدعاء ، الزيارة ، الحديث ، المقابلة ، المحاور ، الملاحظة .

لكن قبل أن نتحدث عن هذه الأشكال الأدبية ينبغي أن نعرض شكلاً فنياً ،
 نحسب أن الإمام علياً (ع) قد تفرّد بصياغته بحيث يمكن أن نقول بأن هذا الشكل لم
 يَسْتَبِقْ زمنه فحسب ، بل قد استبق حياتنا الأدبية المعاصرة أيضاً ، وعبرها إلى جيل لم
 تتحدد هويته الأدبية بعد . . . ولنقف عند هذا النص :

١ - شكل فني متفرد

لنقرأ أولاً هذا النص الذي نثرناه وفق الشكل الآتي :

- المقدمة التقريرية

(بنا اهتديتم في الظلماء ، وَتَنَسَّمْتُمْ ذُرُوءَ الْعُلِيَاءِ ، وبنا انفجرتم السرار) .

- النص الفني

(وقر سمع لم يفقه الواعية ،

وكيف يراعي النبأ من أصمته الصيحة !!) .

رَبِّ جَنَانٍ لَمْ يَفَارِقْهُ الْخَفَقَانُ ،

* * *

ما زلت انتظر بكم عواقب الغدر ، وأتوسمكم بحلية المفترين ، حتى سترني
 عنكم جلباب الدين ، وبصرينكم صدق النية ، أقمت لكم على سُنَنِ الْحَقِّ في جِوَادِ
 الْمُضَلَّةِ ، حيث تلتقون ولا دليل ، وتحترقون ولا تَمِيهُونَ .

* * *

اليوم أنطق لكم العجماء ذات البيان .

* * *

عزب رأي امرئ تخلف عني ،
 ما شككت في الحق مذ أريته ،

لم يوجس موسى عليه السلام خيفة على نفسه ، بل أشفق عليه من غلبة الجهال ودول الضلال .



اليوم توافقنا على سبيل الحق والباطل .
مَنْ وَثِقَ بِمَاءٍ لَمْ يَظْمَأْ (٢) .

أما الآن نص في تفرد به الإمام (ع) من حيث النوع الأدبي الذي ينتسب إليه هذا النص . . . وبالرغم من أن التاج الأدبي المعاصر يألف شكلاً فنياً يصطلح عليه بـ (قصيدة النثر) وهو شكل فني يُعَدُّ أحدث الصياغات التي انتهت إليها الشعر الحديث الذي بدأ بالتحرّر من القصيدة العمودية إلى ما يسمّى بـ (الشعر المنثور) الذي اقتبسه العرب من الأوربيين في القرن الماضي ، إلى انبثاق ما يسمّى بـ (الشعر الحر) الذي اقتبسه العرب من الأوربيين أيضاً في منتصف القرن الحالي ، إلى انبثاق ما يسمّى بـ (قصيدة النثر) التي اقتبسها العرب من الأوربيين أيضاً بعد الحرب العالمية الأخيرة ، حيث يُعَدُّ هذا اللون من الشعر المتحرر من (الوزن) أيضاً قمة ما وصلت إليه التقنية الشعرية المعاصرة : حيث يُعَوِّضُ عن الإيقاع الخارجي بـ (إيقاع داخلي) ، وحيث تصاغ العبارة بنحو مضغوط ومنتقى ، وحيث تصاغ الفكرة وفق رموز مكثفة مركزة . . . كل أولئك يمكن أن يتبينه الملاحظ الأدبي : حينما يقف عند النص الذي قدّمه الإمام علي (ع) ، فهو مقسّم إلى مقاطع متفرقة . . . ، كل مقطع يتناول فكرة مركزة ، . . . كل مقطع تنتظمه صورتان أو ثلاث . . . كل صورة تصاغ وفق عبارة مضغوطة منتقاة . . . كل عبارة مشحونة بـ (رموز) و (استدلالات) و (تضمينات) مكثفة . . . كل قسم يوحى وكأنه مقطع مستقل ، لكنه (في الحصيصة النهائية للنص) يجسّد نقاطها التي تبدأ منها وتنتهي إلى المركز العام الذي تصبّ فيه فكرة النص . . .

إنّ القارئ مدعو - من جديد - إلى قراءة النص المتقدّم ، فيما شحّنه الإمام علي (ع) بحصيصة استجاباته حيال تجارب الحياة النفسية والاجتماعية التي واجهها ،

حيث يستخلص القارئ منها : حصيلة الموقف الفلسفي للإمام علي (ع) من الكون والمجتمع والإنسان ، وصياغة ذلك في لغة فنية تمتاز فيها (الذات والموضوع) (المראה أو الشكوى : مع شموخ الإيمان) بنحو مدهش ومثير وطريف .

١ - الخطبة

تحتل الخطبة عند الإمام (ع) مساحة كبيرة من النتاج الماثور عنه ، حتى أنها لتتجاوز المائتين . وهذا الرقم الضخم من الخطب يرتبط بطبيعة الظروف الاجتماعية التي أحاطت به ، وإذا كان الفارق بين (الخطبة) وبين غيرها من الأشكال الأدبية (كالشعر أو المقالة مثلاً) هو أنّ الأخيرة لا تتقيد بوجود مناسبة أو حشد ، فإن الأولى تتوقف على هذين العنصرين ، ولذلك جاءت غالبية خطبه في السنوات الأخيرة من حياته عندما تسلم مسؤولية الحكم . فإذا أضفنا إلى ذلك أنّ هذه السنوات شهدت معارك متنوعة (مثل الجمل ، النهروان ، صفين) وأنّ هذه المعارك تتطلب : حثاً على الجهاد ، حينئذٍ نتوقع أن تحتل الخطب العسكرية حجماً كبيراً من هذا الشكل الأدبي . كما أنّ طبيعة الظروف التي تسلم الإمام (ع) خلالها مسؤولية الحكم فرضت نمطاً آخر من الخطبة السياسية ، كما فرضت طابعاً خاصاً هو (الطابع الاستدلالي) على هذه الخطب السياسية : نظراً لصلّة « المسؤولية » بواقع سياسي حدث بعد وفاة النبي (ص) حيث استتلى عزله عن تسلم المسؤولية الرسمية ، وحيث فرض تسلمها في أواخر حياته وضع كل شيء في مكانه لإنارة أفكار الجمهور وإيقافه على حقيقة الأحداث ، فتطلب ذلك كلّ عنصر (استدلالياً) طبع هذا القسم من الخطب . . . وهناك الخطبة العلمية التي تميز بها الإمام (ع) حيث طرح موضوعات علمية تتصل - كما أشرنا - بظواهر الكون المختلفة ، كما أنّ هناك خطباً - وهذا هو الغالب - تتضمن البعد الأخلاقي المرتبط بسلوك الفرد مع الله والذات والآخرين في شتى الصعد الاجتماعية ، فضلاً عن الخطب التي تطرح قضايا عقائدية وقضايا فقهية الخ . . . كل هذه الأشكال الخطابية توفّر علي (ع) عليها فيما أفرد قسماً منها لظاهرة معينة كالتموحيّد مثلاً أو أدمج فيها مختلف الموضوعات : عقائدياً وفقهياً وأخلاقياً واجتماعياً . . . هذه المستويات من الخطب فرضتها مناسبات مختلفة لم تقف عند المناسبة العسكرية والسياسية بل تجاوزتها إلى طبيعة

العلاقة القائمة بين الإمام (ع) وبين الجمهور سواء أكان في زمن تسلمه للمسؤولية الرسمية أم في زمن عزله عنها ، . . . ففي زمن مسؤوليته مثلاً ، تحيي أعياد الجمعة والفطر والأضحى مناسبة لالقاء الخطب في مختلف الموضوعات ، كما تحيي المناسبات الطارئة أو المستدعية كما هو الحال في ارتياده للمسجد أو اصطحابه لجماعة : سبباً في أن يرتقي المنبر فيلقي عليهم عظة قصيرة أو خطبة طويلة أو يمرّ مع أصحابه على المقابر فيقف مرتجلاً خطبة تتصل بهذا الشأن أو يقف عند ظاهرة فتُملي عليه أن يرتجل خطبة ترتبط بهذه الظاهرة ، أو أنه يخاطب أصحابه بكلمة تجري مجرى الخطبة في أسلوبها ولغتها ، أو يمكن القول بأننا ما دمنا نتوقع ألا تمرّ آية جلسة أو مقابلة إلا ويتهزها الإمام (ع) ليلقي على من حوله كثراً أو قلّوا حتى لو اجتمع بشخص واحد : كلاماً أو خطاباً فيه : تذكير بالوظيفة العبادية ، وهكذا . . .

إذن ، يمكننا أن نفسر كثرة الخطابة الصادرة عن الإمام (ع) وتنوعها : في ضوء هذه الأسباب المختلفة التي أشرنا إليها ، كل ما في الأمر أن بعض المواقف تتطلب أن يكون الخطاب أو التعليق موسوماً بطابع الخطبة الجماهيرية التي تتسم بالطول ، واستشارة العواطف وتدرجها ، والتوكؤ على لغة محتشدة بعناصر الصوت والصورة وسائر قيم الأسلوب اللفظي والبنائي ، . . . ثم تتطلب بعض المواقف تعليقاً قصيراً أو إرسالاً لكلام يقصر أو يطول دون أن يوشحه (ع) بالعنصر الخطابي بل يرسله على ما هو مألوف من الحديث اليومي : كل ما في الأمر أن الحديث اليومي أيضاً يشحنه (ع) باللمحة الفنية حتى يأسر بها القلوب ، وهذه هي مهمة الفن العظيم . . . وإذا كان الأمر كذلك لا يجد مؤرخ الأدب ضرورة علمية لأن يفصل كلامه (ع) بعضاً عن الآخر ما دام جميعاً قد صيغ بلغة الفن بقدر ما يجد أنه من المستحسن أن يفرز الأشكال الفنية في خانات محددة (ومنها : الخطبة) التي نتحدث عنها .

وبغض النظر عن ذلك كله ، فمن الممكن أن نشير إلى سمات عامة تطبع الخطبة التي توفّر (ع) عليها ، متمثلة في :

١ - بناء الخطبة

من المؤسف أن تصل الخطب إلى أيدينا وهي معرضة للنقصان بسبب : إما من المعنيين بشؤون التدوين (كما صنع الشريف الرضي حينما انتخب مختارات من الخطبة وليس جميعها) أو بسبب من نسيان الراوي ، أو بسبب من اقتصاره على موضع الشاهد ، أو بسبب ملابسات النسخ الخ . . . لذلك فإن الحديث عن بناء الخطبة يظل أمراً صعباً مادامنا نعرف تماماً بأن ما يصدر عن المعصوم (ع) لا بد أن تُراعى فيه مقومات البناء الفني نظراً لعدم صياغته للكلام زائداً عن الحاجة أو قاصراً عنها أو مضطرباً في أدائها ووضع الكلمة في مواقعها المناسبة ، مع مراعاة حال المتلقي أو متطلبات الموضوع . لكن بالرغم من ذلك يمكننا أن نعرض لبعض الخطب التي تبدو وكأنها كاملة أو لبعض المقاطع التي نطمئن إلى سلامتها من النقصان والتحريف . وفي هذا الصدد يمكننا أن نعرض لجملة من مقومات البناء ، منها ما يتصل بـ :

الاستهلال

من المبادئ الفنية التي درج عليها النبي (ص) هو : استهلال الخطبة بذكر الله تعالى وحمده والشكر لمعطياته . . . وقد درج الإمام (ع) على هذا النسق من الاستهلال وأفاض فيه تفصيلاً وتنوعاً حتى أصبح قاعدة فنية للخطب والرسائل التي طُبعت العصور اللاحقة فيما بعد . وهذا التحميد يقترن عادة بذكر محمد (ص) حيث تُذكر الشهادتان (التوحيد والنبوة) ، ثم الدخول في الموضوع الذي تستهدفه الخطبة فيما يستهل - في الغالب - بالمطالبة بتقوى الله تعالى : على هذا النحو :

١ - (الحمد لله الذي علا بحوله ودنا بطوله مانح كل غنيمة وفضل وكاشف كل عزيمة وأزل ، أحده على عواطف كرمه وسوايق نعمه وأؤمن به أولاً بادياً واستهديه قريباً هادياً واستعينه قاهراً قادراً وأتوكل عليه كافياً ناصراً وأشهد أن محمداً (ص) عبده ورسوله ، أرسله لإنقاذ أمره وتقديم نذره . . .

٢ - أوصيكم عباد الله بتقوى الله الذي (٣)

إن أهمية مثل هذا الاستهلال تتمثل - كما أشرنا - في كونه قاعدة فنية - تقف على الضد من قاعدة الشعر التي تستهل بمقدمة طليّة في تلكم العصور - حيث تجعل المتلقي في حضور عبادي لأهم معالم دينه وهي : توحيد الله تعالى ، والإيمان برسالته ، وممارسة التقوى حيال ذلك وهي : الهدف العبادي أساساً . . .

الدخول في الموضوع

لوتابعنا الخطبة المذكورة ، للحظنا أنّ التوصية بالتقوى تشكل زابطة فنية بين الاستهلال والموضوع ، حيث ربط بين المطالبة بالتقوى وبين وظيفة الإنسان في هذه الحياة (أوصيكم عباد الله بتقوى الله الذي ضرب الأمثال ، ووقت لكم الأجل . . . في قرار خبرة ودار عبرة أنتم غيرون فيها ومحاسبون عليها) وبهذا الوصل بين المطالبة بالتقوى وبين الدنيا ، دخل النص إلى الموضوع المستهدف ، فقال :

٣ - (فإنّ الدنيا رنق مشربها ردغ مشرعها يوتق منظرها ويسوبق غيبرها ، غرور حائل ، وضوء آفل وظل زائل وسناء مائل حتى إذا أنس نافرها واطمأن ناكرها فقمصت بأرجلها وقنصت بأحبلها وأعلقت المرء أوهاق المنية . . . الخ) .

إلى هنا ، فإنّ النص بدأ بالحديث عن طبيعة الحياة الدنيا وموقف الإنسان فيها ، ثم إلى نهايتها وهو (المنية) أو الموت . ثم انتقل إلى ما بعد الموت :

٤ - (حتى إذا تصرّمت الأمور ، ونقضت الدهور وأزف النشور أخرجهم من ضرائح القبور . . .) .

إذاً : تدرّج النصّ وفقاً للتسلسل الزمني من : الحياة ، إلى الموت ، إلى النشور . . . لكن بما أنّ النص يستهدف تفصيل ما أجمله في هذا الصدد وطرح أفكار متنوعة ، حيث لا بدّ (من حيث عبارة النص) من عود إلى الموضوع وربط جديد بين الجزئيات التي تنتظم الموضوع ، حتى يتحقق إحكام النص ووحدته من خلال :

تنامي الموضوعات وتلاحمها

لقد طرح النص تفاصيل متنوعة للموضوع الذي أجمله في المقدمة ، ففصل الحديث عن الإنسان :

٥ - (عباد مخلوقون اقتداراً ومرتبون اقتساراً ومقبوضون احتضاراً ومضمونون أجداً وكائنون رُفَاتاً ومبعوثون أفراداً) .

لِنَنْظُرَ كيف أنّ النصّ عادَ من جديد إلى نفس التسلسل الزمني (الحياة ، الموت ، النشور) (مخلوقون اقتداراً . . . مضمونون أجداً . . . مبعوثون أفراداً) ففي هذه الفقرات الثلاث : تسلسل زمني مماثل للمقطع الأسبق : كما هو واضح . . . ثم لنواصل القراءة : (فيالها أمثلاً صائبة ، ومواعظ شافية لو صادفت قلوباً زاكية وأسماعاً واعية ، وألباباً حازمة ، فاتّقوا الله تقيّة من سمع فخشع ، واقترب فاعترب ، ووجل فعمل ، وحاذر فبادر ، وأيقن فأحسن ، وعبر فاعتبر ، وحذّر فحذّر ، وأزجر فازدجر . . . الخ) هنا أيضاً ينبغي أن نلاحظ كيفية الربط الفني بين المقطع الأول وهذا المقطع ، فقد لحظنا أولاً كيف أنّ النص الذي استهل الحديث بتقوى الله (أوصيكم عباد الله بتقوى الله الذي ضرب الأمثال) هذه المقدمة نجد الآن انعكاسها في المقطع الجديد من الخطبة (فيالها أمثلاً صائبة الخ) . . . لِنَنْظُرَ كيف ربطت الخطبة بين المقطع (رقم ٢) وهذا المقطع (رقم ٦) من خلال التذكير (بتقوى الله الذي ضرب الأمثال) هناك وربطه بتذكير جديد للأمثال (فيالها أمثلاً صائبة) فهذه الأمثال الصائبة هي نموّ فني للأمثال التي ضربها الله تعالى هنا . . . ثم لنلاحظ أيضاً كيف ربطت الخطبة بين المقطع (٣) وهذا المقطع الجديد ، حيث كان المقطع يتحدّث عن الدنيا ، وأنّه (رنق مشربها . . . الخ) وحيث يتحدّث المقطع الجديد عن هذه الأمثال : (لو صادفت قلوباً زاكية وأسماعاً واعية . . .) فهنا نجد الربط بين الدنيا التي هي رنق مشربها ، وبين من يمتلك سَمْعاً واعياً فيعاف الرنق المذكور . . .

إذاً : للمرة الجديدة ، ينبغي أن نلاحظ كيف أنّ الموضوعات قد خضعت للنمو والتلاحم بحيث يفصل ما هو مجمل ويطوّر وينمي الموضوع على النحو الذي أوضحناه .

وإذا تابعنا سائر المقاطع من هذه الخطبة للخطبة نفس البناء الفني الذي يصل بين

أقسام الخطبة ويخضعها للوحدة العضوية التي تنتظم الهيكل المذكور .

العنصر العاطفي

قلنا أن ما يميز الخطبة عن سائر الأشكال النثرية هو استثمارها للبُعد العاطفي عند الجمهور . . . ويمكننا ملاحظة هذا العنصر في المقطع الأخير الذي طالب الحشد بما يلي (فائقوا تقية من سمع وخشع ، واقرءوا واعترف ، ووجل فعمل . . . الخ) إن هذا التوازن بين الجمل وتتابعها واحدة بعد الأخرى ، وخضوع كل واحدة منها إلى صوتين متجانسين متتابعين أيضاً (حاذر فبادر ، وأيقن فأحسن وعبر فأعقب) ، هذا الإيقاع يساهم في التصعيد العاطفي للموقف حتى يصل تدريجياً إلى تصعيد أشد حينما نواجه المقطع السابع الذي جاء فيه (فهل ينتظر أهل بضاضة الشباب إلا حواني الهرم وأهل غضارة الصحة إلا نوازل السقم ، وأهل مدة البقاء إلا آونة الفناء) ثم يتصاعد أشد في المقطع الثامن (فائقوا عباد الله تقية ذي لب ، شغل التفكر قلبه وانصب الخوف بدنه . . .) ويتصاعد شيئاً فشيئاً حتى يبلغ الذروة في المقطع الأخير (أولي الأبصار والأسماع ، والعافية والمتاع ، هل من مناص ، أو خلاص ، أو معاذ ، أو ملاذ ، أو فرار ، أو محار ، أم لا ؟ فأني تؤفكون ؟ أم أين تصرفون ؟ أم بماذا تغترون ؟) . . .

إن هذه الفقرات الأخيرة لا تحتاج إلى التعقيب بالنسبة للعنصر العاطفي الذي رشحت به ، فهي تهتف بأولي الأبصار والاسماع ، وتتساءل قائلة (فأني تؤفكون ؟ أم أين تصرفون ؟) ، هذا النمط من الخطاب ، ثم التساؤل (هل من مناص أو خلاص) وتتابع هذه التساؤلات المقترنة بتتابع الجرس (خلاص أو مناص) (معاذ أو ملاذ) الخ ، ثم التساؤل من جديد (فأني تؤفكون . . .) . . . كل أولئك يشكل قمة التصعيد العاطفي للجمهور ، مما يمكن أن يتبينه كل من يستمع بدقة إلى محتويات الخطبة وأساليبها ، حتى أن مدون هذه الخطبة ، عقّب عليها قائلاً : (في الخبر أنه لما خطب بهذه الخطبة اقشعرت لها الجلود وبكت العيون ورجفت القلوب) ، وكل ذلك نابع من طبيعة العنصر العاطفي الذي خاطب به الإمام (ع) الجمهور كما هو واضح .

العنصر الجمالي

وندع العنصر البنائي والعاطفي ونتجه إلى الأدوات الفنية المستخدمة في الخطبة ، لنجد أننا أمام صور وإيقاعات هائلة تحتشد بشكل مكثف ومنظم حتى لا يكاد يخلو سطر من هذه الأدوات المدهشة ، المثيرة ، الطريفة . . . ففي صعيد الإيقاع ، لا تقف الخطبة عند التجانس الصوتي بين الفواصل ، بل تتجاوزه إلى المفردات المتتابعة أيضاً : (هل من مناص أو خلاص) ، (أو معاذ أو ملاذ أو فرار أو محار) (سمع فخشع ، واقترف فاعترف ووجل فعمل . . .) ، كما يتجاوز إلى المفردات المزدوجة مثل (قمصت بأرجلها وقنصت بأجلها) (في قرار خبرة ، ودار عبرة) ، كما تتجاوزه إلى ثلاث فواصل فصاعداً (تصرمت الأمور ، وتقضت الدهور وأزف النشور : أخرجهم من ضرائح القبور وأوكار الطيور) (عباد مخلوقون اقتداراً ، ومربوبون اقتساراً ، ومقبوضون احتضاراً) . . . وفي صعيد الصور نجد التنويع والكثافة ذاتهما في استخدام هذا العنصر ، فأنت ما أن تبدأ بالخطبة حتى تجدها (مصورة) جملة بعد جملة ، ومقطعة بعد مقطع حتى نهايتها سواء أكانت الصورة مباشرة أو غير مباشرة ، والأهم أن (الصورة) - كما لحظنا الإيقاع أيضاً قد وظف للتصعيد العاطفي فيها - قد وظفت أيضاً لإنارة الأهداف الفكرية في الخطبة ، . . . فلو وقفنا على هذه الصورة : (قمصت بأرجلها وقنصت بأجلها) لوجدنا جملة من الأسرار الفنية في صياغتها ، وفي تجانسها الصوتي ، وفي تجانسها مع فكرة النص ، فقد صيغت (من حيث الصوت) متجانسة (قمصت ، قنصت ، بأرجلها ، بأجلها) وصيغت (من حيث التركيب) متجانسة مع هدف الخطبة ، فقمص الأرجل هو (رفعها وطرحها) وقنص الأجل هو (الاصطياد بحبال الدنيا) حيث تستهدف الصورتان ما يلي : « إن الموت هو نهاية هذه الحياة » لكن كيف تم ذلك ؟ هناك عنصران : « المباغته » و« المخادعة » يقترنان مع الحياة ، فالمباغته هي رفع الأرجل ووضعها حيث ينتهي معها كل شيء ، والمخادعة هي اصطياد الإنسان بشباكها ، وهذان العنصران من أبرز مظاهر (الحرب) وأنجح وسائلها في إحراز النصر ، فالدنيا هي الطرف الأول من المعركة ، والإنسان هو طرفها الآخر ، والدنيا تمارس هاتين الوسيلتين في حربها مع الإنسان ، إنها تستخدم عنصر « المباغته » (قمصت بأرجلها) ثم تستخدم عنصر « المخادعة » (قنصت بأجلها) ، ثم ماذا ؟

(قائدة له إلى ضنك المضجع ، ووحشة المرجع) تقوده إلى القبر

إذن : جاءت الصورة متجانسة مع بناء النص ، وجاءت ذات عنصر إيقاعي ، وجاء الإيقاع ذا عنصر صوري ، وجاء متجانساً مع البعد العاطفي ، وجاءت - من ثم - جميع الأدوات الفنية موطَّفة لأفكار الخطبة ، وجاءت الخطبة وكأنها عمارة فنية محكمة البناء ، خاضعة لخطوط هندسية بالغة الإثارة والجمال والدهشة بالنحو الذي لحظناه .

المحاضرة

المحاضرة هي مقال أُعدَّ للإلقاء أو ما يمكن تسميته بالكلمة المحفلية أي ما يُلقى في اجتماع خاص أو عام لا يقصد به استشارة الجمهور وحته على عمل ما ، بل توصيل المعرفة إليه من خلال التحدّث معه مباشرة بدلاً من الكتابة .

والفارق الفني بينها وبين الخطبة (مضافاً إلى ما تقدم) هو : ضمور العنصر العاطفي فيها ثم ضمور اللغة الخطابية (أي محادثة الجمهور بضمير المخاطب) استمرارياً ، بمعنى أنّ الكلمة تحمل عنصراً عاطفياً أو لغة خطابية ضئيلين بالقياس إلى بروزهما في الخطبة . . . ويمكننا ملاحظة هذه الخصائص الثلاث : توصيل المعرفة العلمية ، ضمور العنصرين العاطفي والخطابي ، في النص الذي بدأه بقوله :

(الحمد لله الذي لبس العزّ والكبرياء ، واختارهما لنفسه دون خلقه ، وجعلهما حمىً وحرماً على غيره واصطفاهما لجلاله ، وجعل اللعنة على مَنْ نازعه فيهما من عباده . ثم اختبر بذلك ملائكته المقرّين ليميز المتواضعين منهم من المستكبرين ، فقال سبحانه - وهو العالم بمضمورات القلوب ومحجوبات الغيوب (إني خالق بشرٍ من طين فإذا سوّيته ونفخت فيه من روحي ، فقعوا له ساجدين فسجد الملائكة كلّهم أجمعون إلّا إبليس . . . اعترضته الحمية فافتخر على آدم بخلقه وتعصّب عليه لأصله . فعُدّ والله إمام المتعصّين ، وسلف المستكبرين الذي وضع أساس العصية ونازع الله رداء الحرية وخلع قناع التذلل . . .)^(٤) هذه المقدمة : تلخص كل شيء من خصائص

(٤) نفسه : ص ٣٥٧ ، ٣٧٦ .

« الكلمة » . . . حيث تطبعها سمة البحث أو المقالة التي تعتمد التعريف والاستدلال التقريري والتركوء على مصدر ، والخلو من المخاطبة والاستشارة ، والتقليل من عناصر الصوت والصورة الخ . . . فلو قسنا هذه المقدمة مع مقدمة الخطبة التي وقفنا عندها قبل صفحات لوجدنا فارقاً ملحوظاً بينهما فهناك احتشدت المقدمة بعنصر إيقاعي وصوري مكثفين كل التكثيف حتى لا تخلو الجملة الواحدة منها ، أما في هذه المقدمة فلا توجد إلا صورتان أو ثلاث ، كما لا يوجد إلا جملتان إيقاعيتان أو ثلاث . . . مضافاً إلى خلوها من الصياغات الخطابية وسائر ما يواكبها من أدوات أشرنا إليها . . . لكن ما يعيننا بعد ذلك هو أن نشير إلى أن التعريف والشرح والاستدلال الفكري هو الذي يطبع هذه الكلمة : مشفوعة بومضات خاطفة من الإيقاع والصورة ، وبخطاب يوجّه بين الحين والآخر إلى الآخرين . . .

إذن ، لتتابع الكلمة المذكورة : (ألا ترون كيف صغره الله بتكبره ووضعه بترفعه ، فجعله في الدنيا مدحوراً ، وأعدّ له في الآخرة سعيراً ولو أراد الله أن يخلق آدم من نور يخطف الأبصار ضياؤه ويبهز العقول رواؤه وطيب يأخذ الأنفاس عرفه : لفعل ، ولو فعل لظلت له الأعناق خاضعة ولخفت البلوى فيه على الملائكة ، ولكن الله سبحانه يبتلي خلقه ببعض ما يجهلون أصله تمييزاً بالاختبار لهم ونفيّاً للاستكبار عنهم وإبعاداً للخيلاء منهم ، فاعتبروا بما كان من فعل الله بإبليس إذ أحبط عمله الطويل وجهده الجهد ، وكان قد عبد الله ستة آلاف سنة لا يدري أمن سني الدنيا أم من سني الآخرة عن كبر ساعة واحدة . فمن ذا بعد إبليس يسلم على الله بمثل معصيته ؟ كلا ، ما كان الله سبحانه ليدخل الجنة بشراً بأمر أخرج به منها ملكاً . . .) . . . نواجه في هذا النص وما قبله - حيث ينطوي علي (مقدمة) و (موضوع) - جملة من الخصائص التي تُطبع « الكلمة » .

١ - بناؤها

إن من أهم ما يميّز فن التعبير هو خضوعه لتخطيط هندسي تتوازي وتتقاطع خطوطه وفقاً لقواعد السببية والنمو . . . وقد لحظنا في خطبة سابقة مدى هذا التخطيط المذهل الذي تلاحت من خلاله العناصر العاطفية والموضوعية والصورية والإيقاعية

بعضاً مع الآخر وانصباها في الهيكل الفكري العام للخطبة . . . هنا في (الكلمة) نلاحظ العمارة الفنية ذاتها من حيث الإحكام والتخطيط الهندسي ولعلّ أبرز هذا التخطيط هو ملاحظة (المقدمة) التي استهلّت بها الكلمة وبين (الموضوع) الذي تناولته الكلمة ، فالموضوع هو سلوك إبليس القائم على عنصر (التكبر) حيث تكفل النص : شرحه مفصلاً كما لحظنا ، : لكن لتجه إلى المقدمة ونلاحظ كيف أنّ المقدمة (مهّدت فنياً للدخول في هذا الموضوع ، فالمقدمات التي تستهل بها الخطب والرسائل تكاد تتماثل في صياغاتها التي تبدأ بالتحميد لله تعالى وبذكر صفاته ، : لكن في كل (تحميد) خصوصية لا توجد في التحميد الآخر ، وهذه الخصوصية تعود إلى صلة (التحميد) بـ (الموضوع) الذي يتناوله النص ، ففي الكلمة التي نتحدّث عنها نجد أنّ (التحميد) يبدأ بهذا الشكل :

(الحمد لله الذي لبس العزّ والكبرياء ، واختارهما لنفسه دون خلقه ، وجعلهما حمىً وحرماً على غيره واصطفاهما لجلاله وجعل اللعنة على من نازعه فيهما من عباده) إلى هنا ، فإنّ القارئ يلحظ أنّ (التحميد) قد اقترن بالعزّ والكبرياء - دون أن يقرنه بصفات الله الأخرى - ثم أكد بأنّ العزّ والكبرياء قد خصّ الله بهما ذاته وجعل اللعنة على من ينازعه فيهما . . . ترى ، لماذا بدأ الإمام علي (ع) بهاتين الصفتين ، ولماذا قال بأنّ الله جعل اللعنة على من ينازعه فيهما ؟ . . . هنا تكمن خطورة الفن المدهش . . . لقد استهلّ (ع) كلمته بهذا الحمد دون سواء لأنّ الموضوع الذي يستهدف طرحه في هذه الكلمة هو سلوك إبليس ، وإبليس - كما نعرف جميعاً - هو أول من حاول أن ينسب العزّ والكبرياء لنفسه عندما امتنع عن السجود لأدم ، وأول من صبّ الله عليه اللعنة .

إذن : نتوقع من هذه المقدمة أن ترتبط فنياً بموضوع يتناول ما له صلة بهذا (التحميد) ، وهذا ما بدأ به النص فعلاً حينما قال بعد هذه المقدمة ما يلي :

(ثم اختبر بذلك ملائكته المقربين ليميز المتواضعين منهم من المستكبرين . . .) ثم يواصل حديثه عن هذا الجانب إلى أن يصل إلى إبليس فيعرض لنا سلوكه القائم على (التكبر) . . . حيث تدرّج من (الملائكة) إلى (إبليس) بصفته ينتسب إليهم ، وقبل ذلك تدرّج من الحديث عن صفتي الله (العزّ والكبرياء) إلى اختبار العنصر الملائكي في هذا الميدان . . .

إذاً : لحظنا كيف أنّ (المقدمة) تمّت صياغة (التحميد) فيها بنحو (يتجانس) مع الموضوع المطروح في النص ، وكيفية الدخول إلى (الموضوع) بنحو من التدرّج والنمو والسببية التي تشبه نموّ النبات وخضوعه لعوامل بيئية مختلفة خلال مراحل نموّه . . .

بعد ذلك ، ينبغي أن نلاحظ كيف أنّ الأدوات الفنية الأخرى قد ساهمت في تخطيط هذه العبارة ، وفي مقدمتها : عنصر (الصورة) التي ختم بها النص السابق ، وهي (ما كان الله سبحانه ليدخل الجنة بشراً بأمر أخرج منها ملكاً) هذه الصورة التي سنعرض لها عند حديثنا عن (الصورة التضمينية) ، في أدب الإمام (ع) ، تنتسب إلى (التضمين) الذي يعني أن يضمّن النص كلامه : آية كريمة أو غيرها من الاقتباسات ويصوغها في صورة فنية ، حيث إنّ القرآن الكريم أشار مكرراً إلى إخراج إبليس من الجنة بسبب من معصيته (التكبّر) ، . . . وهذه الإشارة قد ضمنها الإمام (ع) في صورة فنية مذهشة : لو كانت وحدها قد صدرت عنه لكانت كافية في تلخيص تجربته الحياة جميعاً ، . . . إنّ القارئ ليقف ذاهلاً مندهشاً مبهوراً من هذه الصورة التي تلخص له تجربة الإنسان من حيث تعامله مع الله تعالى وطبيعة وظيفته التي أوكلها الله تعالى إليه . . . لنقرأ الصورة من جديد حتى نتحسّس خطورة الفن العظيم : (ما كان الله سبحانه ليدخل الجنة بشراً بأمر أخرج منها ملكاً)^(٥) ، . . . نحن الآن أمام صورة تمّت صياغتها لغوياً بنحو من التركيب القائم على التركيز والاقتصاد والمتانة والإيجاء المدهش ، . . . هذه الصورة تقول بما معناه : إنّ الله تعالى لا يدخل البشر الجنة : بالمعصية التي أخرجت ملكاً - وهو إبليس - منها ، . . . إنّ « إبليس » وهو « ملك » قد أخرج من الجنة أو حُرِم منها بسبب معصيته ، وحينئذٍ هل يدخل الله البشر الجنة بسبب من معصيتهم ؟ كلا . . . مع أنّ إبليس عبد الله بلا معصية سابقة آلافاً من السنين ، في حين أنّ البشر لم يسبق بمثل هذه العبادة ، فكيف يدخل الجنة من لم يتعبّد سابقاً بأمر خرج منها ملك متعبّد ؟ . . . هذه الدلالة صاغها النص في صورة (التضمين) المشار إليها حيث يلخص هذا التضمين سلوك الإنسان وما ينبغي أن يخطّه عبادياً في غمرة المهمة الموكلة إليه في هذه الحياة . . .

المهم ، أن الصورة المشار إليها ساهمت - وهذا ما نعتزم في هذا الحقل التأكيد عليه - عضوياً في بلورة الموضوع الذي طرحته الكلمة ، حيث إنّ الوصل الفني بين المقدمة والموضوع قد واكبه رسم فني يتواصل ويتلاحم بدوره مع جزئيات الموضوع ، فالصورة والإيقاع والصياغة اللفظية توظف جميعاً لإنارة الموضوع (كما لحظنا في الخطبة) وكما نلاحظ الآن ذلك في (الكلمة) التي نتحدث عنها ، فيما جاءت (الصورة التضمينية) مَوْظَفة بشكل فني مثير لإنارة الموضوع الذي يتحدث عن إبليس ومعصيته وعلاقة ذلك بالتكبر . . .

ونكتفي بهذا القدر من توضيح البناء العماري لهذه « الكلمة » حتى لا نتجاوز حجم هذه الدراسة التي تعزم عرض المستويات الأخرى من أدب الإمام (ع) وقد عرضنا كلا من (الخطبة) و (الكلمة) ، ونتقدم الآن إلى شكل أدبي آخر هو :

المقال

يتناول المقال الأدبي موضوعاً يكتب بلغة تقريرية خالية من الاستثارة العاطفية ، والعنصر الصوري والإيقاعي ، بحيث يقترب من تخوم البحث العلمي الصرف ، بكونه يُعنى بانتهاء المفردة والتركيب ، ويهب اللغة مسحة جمالية تجعله مندرجاً ضمن الأدب . . . والإمام (ع) توفّر على هذا النمط من التعبير حسب متطلبات السياق الذي يفرض مثل هذا الشكل الأدبي . والمقال يتخذ نمطين من الصياغة ، أحدها : يكتسب طابع التصنيف العلمي ، والآخر : طابع التقرير لإحدى الحقائق . . . أمّا النمط الأوّل ، فمن أوضح نماذجه :

١ - المقال المصنّف

وهو تصنيفه لسمات الشخصية في مستوياتها الثلاثة : المؤمنة ، الكافرة ، المنافقة ، حيث صنّف الإمام (ع) كلا من :

١ - (الإيمان على أربع دعائم : على الصبر ، واليقين ، والعدل ، والجهاد والصبر منها على أربع شعب : على الشوق ، والشفق ، والزهد ، والترقب . . . الخ . . .

- ٢ - الكفر على أربعة دعائم : على الفسق ، والغلو ، والشك ، والشبهة ، والفسق على أربع شعب ، على : الجفاء ، والعمى ، والغفلة ، والعتو ... الخ .
- ٣ - النفاق على أربع دعائم ، على : الهوى ، والهوىنا ، والحفيظة ، والطمع . فالهوى على أربع شعب ، على : البغي ، والعدوان والشهوة ، والطغيان ... الخ (٦) .

وهذا التصنيف الذي ينهي السمات إلى ستين سمة ، يندرج ضمن بحوث (علم النفس) التي قدمها (ع) بمشابة وثائق بالغة الأهمية ، ولا تدخل ضمن الأشكال الفنية ... ومع ذلك نجد أن الطابع الأدبي يسم لغة العلم بخاصة عندما يشرح كل سمة ، مثل تعليقه على بعض السمات (ومن زاغ ساءت عنده الحسنة ، وحسنت عنده السيئة ، وسكر سكر الضلالة ، ومن شاق وعرت عليه طريقه ... الخ) فهنا يتوكلنا (ع) على التشبيه والاستعارة ، وعناصر إيقاعية كما لاحظنا مما يدرج المقال ضمن الحقل الأدبي ...

وأما النمط الآخر الذي يعتمد تقرير الحقائق ، فيمكن ملاحظته في مستويات متنوعة ، منها :

٢ - المقال العلمي

وهو ما يتناول ظواهر علمية بلغة الفن ، مثل ما ورد عنه من النصوص التي تتحدث عن التوحيد وصفات الله تعالى ، وسائر ما يرتبط بالبعد العقائدي ، وعن نشأة الكون وظواهره المختلفة ، من نحو :

(ما وَحَدَه مَنْ كَيْفَه ، ولا حقيقته أصاب مَنْ مثله ، ولا إِيَّاهُ غَنَى مَنْ شَبَّهَهُ ، ولا صمده من أشار إليه وتوهمه ، كل معروف بنفسه مصنوع ، وكل قائم في سواه معلول ، فاعل لا باضطراب آله ، مقدر لا يحول فكره ، غني لا باستناده ، لا تصحبه الأوقات ولا ترفده الأدوات ، سبق الأوقات كونه ، والعدم وجوده ، والابتداء أزلته ... الخ) (٧) .

(٦) تحف العقول : ص ١٥٩ ، ١٦٠ .

(٧) نهج البلاغة : ص ٣٤١ .

واضح ، أنَّ هذا النص الذي يتحدث عن توحيد الله تعالى : قد توكَّأ على لغة الفن (توازن الجمل ، تجانس الأصوات ، التقابل بين الظواهر) لكن : دون شحنها بعناصر صورية وإيقاعية ، نظراً لكونه يتحدث عن أدقّ الظواهر والصفات التي تتطلب : منطقاً واستدلالاً لا يتناسب معها : الإغراق في العنصر الإيقاعي إلاّ خاطفاً مثل (ولا يقال له حدّ ولا نهاية ، ولا انقطاع ولا غاية) (لم يلد فيكون مولوداً ولم يولد فيصير محدوداً) . . . وأما العنصر (الصوري) فيكاد يختفي من هذا النص نظراً لأنّ التشبيهات والاستعارات والرموز وغيرها : إنّما يُركن إليها من خلال إيجاد علاقات (تمثيلية) وهو أمر لا ينسجم مع واقع (التوحيد) الذي يتطلّب استدلالاً لا تصويراً وكشفاً كما هو واضح .

٣- المقال التقريبي

وهو المقال الذي يقوم بمهمة الشرح والتعريف لظاهرة من الظواهر ، مثل تعليقه (ع) على قوله تعالى (يَسْجُ له فيها بالغدو والأصال : رجال . . . الخ) حيث يصحّ جعلها عنواناً لمقالة : (إنّ الله سبحانه وتعالى جعل الذكر جلاء للقلوب تسمع به بعد الوقرة ، وتبصر به بعد العشوة ، وتنقاد به بعد المعاندة ، وما برح الله - عزت آلاؤه - في البرهة بعد البرهة وفي أزمان الفترات عباد ناجاهم في فكرهم وكلمهم في ذات عقولهم ، فاستصبحوا بنور يقظة في الأبصار والأسماع والأفئدة . . .)^(٨) فهنا يقدم (ع) تعريفاً وشرحاً لظاهرة (الذكر) ومعطياتها العبادية ، حيث وشّح المقال بالعناصر الفنية من صورة وصوت كما لحظنا ، والأمر نفسه بالنسبة لنمط آخر من المقال هو :

٤- المقال الانطباعي

وهذا ما يعبر عن خلاله عن انطباعاته التي تستغرق موضوعاً متشعب الجوانب ، ولكنه يصوغها وفق لغة تصويرية وليست تقريرية ، يوشّحها بأدوات (انطباعية) أي : ما ينفع به وجداناً ، وهذا من نحو قوله - بعد تلاوته (أهاكم التكاش) : (يا له مراماً ما

(٨) نفس المصدر : ص ٢٤١ .

أبعده ، وزوراً ما أغفله وخطراً ما أفضعه ، لقد استخلوا منهم أيّ مذكر وتناوشوهم من مكان بعيد ، أقبصارع آبائهم يفخرون ، أم بعيد الهلكى يتكاثرون . يرتجعون منهم أجساداً خوت ، وحركات سكنت ... الخ) وتمضي المقالة على هذا النمط (الانطباعي) عن ظاهرة التفاخر حتى بالأموات ... وهي انطباعات موشحة بلغة الفن (التساؤل ، التعجب) ... وتوشي بعناصر الصورة ، وبعناصر الصوت ، وأيضاً بعنصر المحاورة القصصية (لقد رجعت فيهم أبصار العبر وسمعت منهم آذان العقول ، وتكلموا من غير جهات النطق ، فقالوا : كلحت النواظر وخوت الأجسام النواعم ، ولبسنا أهدام البلى ...)^(٩) .

وإذا كان المقال الانطباعي يتميز بطول حجمه ، وتنوع موضوعاته ، فهناك شكل أدبي يتميز بقصر حجمه وموضوعه حيث يتناول شعوراً مفرداً هو :

الخاطرة

الخاطرة - كما قلنا - انطباع سريع وخاطف عن ظاهرة تستوقفه (ع) ، يوشحها بأدوات الفن ، وهذا من نحو سماعه لرجل يذم الدنيا ، فعقب (ع) قائلاً (أيها الذام للدنيا ، المغتر بغرورها ، المخدوع بأباطيلها ، اتغتر بالدنيا ثم تذمها . أنت المتجرم عليها أم هي التجرمة عليك ؟ متى استهوتك : أم متى غرتك ؟ أبصارع آبائك من البلى ؟ ... إن الدنيا دار صدق لمن صدقها ودار عافية لمن فهم عنها ودار غنى لمن تردّد منها ودار موعظة لمن اتّعظ بها ، مسجد أحياء الله ومُصلّى ملائكة الله ...)^(١٠) فالانطباع هنا كاد يماثل الانطباع الذي لحظناه في تعليقه (ع) بعد قراءة (الحكم التكاثري) بيد أنه فصل الكلام ونوعه في (المقال) ، وحصره في موضوع ، وتناوله خاطفاً في (الخاطرة) ، : مع توشيحها بنفس أدوات الفن : لفظياً وإيقاعياً وصورياً .

(٩) نفسه : ص ٤١٥ ، ٤١٦ .

(١٠) نفسه : ص ٥٩٠ .

الوصايا

الوصية هي كلام يوجهه (ع) إلى شخص محدّد ، يتضمن تنفيذاً لعمل أو إرشاداً لمختلف السلوك العبادي ، وهو يتمّ أما من خلال المطالبة بالالتزام ذلك في حياته (ع) أو بعد وفاته (ع) . ففي الحالة الأولى تتم التوصية إلى والٍ ، أو قاضٍ ، أو عامل ، أو قائد عسكري : يبعث به إلى إدارة مدنية أو جنائية أو محكمة أو جبهة قتال ، فيوصيه بمواعظ خاصة ترتبط بوظيفته وبمواظاة عامة ترتبط بمختلف السلوك العبادي . كما يوصي بهذه الأخيرة مطلق أصحابه أو ممن يلتقيهم وأما في الحالة الثانية (أي الوصية لما بعد الموت) فتتّخصر : أمّا في المطالبة بتنفيذ عمل من الأعمال ، أو بمطلق التوصيات العبادية ، وفي هذا الصعيد تتحدّد التوصية إلى أولاده (ع) أو أقاربه (ع) وأحياناً إلى سواهم . . . كما تخضع مثل هذه التوصيات إلى تقنيات معينة ترتبط بظاهرة الموت ، والاستعداد له ، وترديد الشهادتين الخ ،

وبما أنّ محتويات الوصايا - بغض النظر عن مقدماتها التي تخصّ شخصاً محدّداً أو حقّاً مالياً - ثمائل سائر ما تتضمنه خطبه ورسائله وتوصياته ، حينئذٍ لا نتحدّث مفصّلاً عنها ، بل نكتفي بالقول ، بأنّ (الوصايا) شكّلت مادة أدبية ضخمة فرضتها مناسبات متنوعة ، وأنها تخضع - فنياً - لنفس التقنيات التي تخضع لها سائر الأشكال الأدبية التي توفّر الإمام (ع) عليها . فلو وقفنا عند وصيته لولده الإمام الحسن (ع) مثلاً ، لوجدنا أنّها تستهلّ بهذا النحو : (من الوالد الفان ، المقرّ للزمان ، المدبر العمر ، المستسلم للدهر ، الدام للدنيا . . .)^(١١) . . . فهذا الاستهلال - بالرغم من كونه يخصّ شخصاً محدّداً - إلّا أنّه يتجاوز ما هو « خاص » إلى ما هو « عام » ليصبّ في نفس الأهداف العبادية التي تطيع سائر أشكال التعبير الفني عند الإمام (ع) ، وذلك من خلال إخضاعه لعمارة تتواشج وتتنامى موضوعاتها بحيث يصبح هذا الاستهلال (تمهيداً) فنياً تبدأ الأجزاء اللاحقة بتفصيل ما أجمله الاستهلال وتنمية وتطوير مفهوماته ، ولنقرأ : (أما بعد : فإنّي فيما بيّنت من إدبار الدنيا عني وجوح الدهر علي وإقبال الآخرة إلى . . . حتى كأنّ شيئاً لو أصابك أصابني ، وكأنّ الموت لو أتاك أتاني ، فعناني من أمرك ما يعنيني من

أمر نفسي . . .) فهنا (يُفَصَّل) الإمام (ع) ما (أجمله) التمهيد المتّصل بإدبار العمر وسواه ، وأصلاً بين شخصيته (ع) وشخصية ولده (ع) من خلال الدافع الأبوي وتجاوزه إلى ما هو عام من التوصيات التي تبدأ مع المقطع الثالث من الوصية : (أحي قلبك بالموعظة ، وموتّه بالزهد ، وقوّه باليقين ، ونوّره بالحكمة ، ودلّله بذكر الموت ، وقرّره بالفناء ، وبصره فجائع الدنيا ، وحذّره صولة الدهر . . .) فهذا المقطع جاء إنماء عضوياً أو تطويراً لأفكار بدأت في المقطع الأول (من الوالد الفان) - أي فناء العمر ووصل بين الابن في المقطع الثاني (فإني فيما بينت من إدبار الدنيا عني . . . حتى كأن شيئاً لو أصابك . . .) ، وجاء المقطع الثالث ليفصّل الحديث عن (الفناء) الذي شكّل طابعاً مشتركاً في المقاطع الثلاثة وارتباط ذلك بنمط السلوك الذي ينبغي أن تختطّه الشخصية في تعاملها مع ظواهر الحياة المرتبطة بـ (الفناء) (دلّله بذكر الموت ، وقرّره بالفناء . . .) أو المفضية إلى ذلك (بصره فجائع الدنيا ، وحذّره صولة الدهر) بل حتى المطالبة بالزهد والعناية بالموعظة صاغها المقطع الثالث وفق مصطلحات الحياة والموت (أحي قلبك بالموعظة وموتّه بالزهد) . . . إذا : لحظنا كيف أنّ الوصية قد انتظمت في بناء هندسي مُحكّم تتنامى وتتجانس مقاطعه بعضاً مع الآخر بالنحو الذي لحظناه ، بحيث جاءت (الصور الفنية) أيضاً نصب في فكرة (الفناء) وما يقابله من (الحياة) ، فقلوه (ع) (أحي قلبك بالموعظة ، وموتّه بالزهد) ينطوي على خصيصة فنية هي (التشابه من خلال التضاد ، والتضاد من خلال التشابه) ، فالفناء ما دام هو النهاية : حينئذٍ فإنّ (الحياة) هي : « إحياء » القلب بالموعظة ، . . . والفناء ما دام هو النهاية : حينئذٍ فإنّ (الموت) هو « أمّانة » الحياة ذاتها من خلال (الزهد) بها . . . وهكذا تتوالى المقاطع واحداً بعد الآخر لتحدث عن تجارب (الحياة والعمر) وصلة ذلك بمفردات السلوك الذي طالب الإمام (ع) بممارسته : كل أولئك - كما قلنا - يتم وفق نماء وتطوير فني لأفكار الوصية التي تتلاحم وتتجانس وتتقابل خطوطها ، منتظمة في هيكل هندسي مُحكّم .

الرسائل

الرسالة هي كتاب رسمي يوجّه إلى (شخص محدّد) : وال ، عامل ، قاضٍ ،

قائد ، الخ أو إلى (جماعة أو مجتمع) ، يطلب إليهم العمل بموجب وظائفهم الرسمية أو الأهلية : حسب مراكزهم وأدوارهم الاجتماعية ، فضلاً عن مطالبتهم بالسلوك العبادي العام . . . والرسائل تحتل موقعاً ضخماً من النصوص الماثورة عن الإمام (ع) حتى لتكاد تضارع حجم الخطب مثلاً ، ما دامت طبيعة المسؤولية الرسمية التي تسلمها أواخر حياته تفرض مثل هذه الكتب الإدارية التي توجّه إلى كبار موظفي الدولة أو إلى المواطنين ، أو إلى خارج المؤسسة الإسلامية من الأعداء وسواهم . . . والرسالة تستهل عادة بصياغات خاصة : من نحو (بسم الله الرحمن . . . من عبد الله . . . إلى . . . أما بعد . . .) ثم يسرد الموضوع الذي صيغ الكتاب أو الرسالة من أجله . . . كما أنها - أي الرسالة - تُكتب في الغالب بلغة مترسلة تختلف عن لغة الخطابة لأنها في صدد تحديد وظائف تتطلب لغة واضحة خالية من التركيب الصوري . . . لكن مع ذلك ، نجد أنّ الرسائل التي يكتبها (ع) ، موشحة بلغة فنية لافتة الانتباه ، كل ما في الأمر أنه (ع) يعوّض عن عناصر الإيقاع والصورة بعناصر (أسلوبية) أو (لفظية) تحقق نفس الإثارة المطلوبة في الفن : مع توشيحها أيضاً بقدر ملائم من الصورة والإيقاع ، . . . مع ملاحظة أنّ هيكل الرسالة يظل - كما هو طابع جميع الأشكال الأدبية - خاضعاً لإحكام هندسي تراعى من خلاله : صياغة الموضوعات أو العواطف من خلال عمليات التدرّج ، والنمو ، والسببية ، والتجانس ، ونحوها من متطلبات البناء الفني للنص ، سواء أكانت الرسالة ذات حجم صغير لا يتجاوز الأسطر أو ذات حجم يبلغ صفحات متعددة (مثل رسالته (ع) إلى الأشتر) . . . ولتقف عند هذه الرسالة التي تُعدّ وثيقة اجتماعية ذات أهمية بالغة الخطورة في تنظيم شؤون الدولة في مختلف مؤسساتها السياسية والاقتصادية والتربوية الخ ، حيث تُوفّر على دراسة هذه الوثيقة عدد كبير من الباحثين الذين يُعنون بشؤون المجتمع الإنساني ، وعدّوها أفضل صياغة عرفها الإنسان في تاريخ المجتمعات قديماً وحديثاً . . . وما يعنينا منها هو : الطابع الفني في صياغتها من حيث عناصرها وبنائها . لقد بدأت الرسالة بالمطالبة باتباع أوامر الله تعالى وبمخالفة هوى النفس ، ثم طالبت بأن يعمل بمثل ما يأمله هو من الوالي لو كان غيره ، وقالت : (فليكن أحب الذخائر إليك ذخيرة العمل الصالح ، فأمْلِكْ هواك ، وشخ بنفسك عباً

لا يحل لك»^(١٧) وهكذا ربطت بين المقدمة التي طالبت باتباع أوامر الله ومخالفة النفس وبين قولها (فليكن أحبّ الذخائر ...) (فاملُكْ هواك ...) المتضمنين لاتباع الأوامر ومخالفة النفس ... ثم تابعت القول : (واشعر قلبك بالرحمة للرعية والمحبة لهم واللطف بهم ولا تكوننّ عليهم سبعا ضارياً تغتنم أكلهم ...) ، وهكذا أيضاً ربطت بين ما طالبت به بأن يعمل بمثل ما يأمله من الولاة ، وبين مطالبته الآن بأن يلطف بهم ولا يكون عليهم سبعا ضارياً يغتنم أكلهم ... وتتابع الصفحات الطوال لهذه الرسالة فنجدها على هذا النسق من الطرح المرسوم بدقة وبسببية تنتظم هيكلها العام ... لكن : لنقف أيضاً عند لغتها ...

لغة الرسالة تمضي مترسلة : نظراً لمتطلبات الموقف ، فهي ليست على نسق الخطب التي وقفنا عندها بحيث لم تكد تخلو جملة واحدة من عناصر الصوت والصورة ، بل - على العكس من ذلك - نجد أنّ فقرات الرسالة تمضي مترسلة كل الترسل من نحو (واعلم أنّ الرعية طبقات لا يصلح بعضها إلّا ببعض ، ولا غنى ببعضها ببعض : فمنها جنود الله ، ومنها كتاب العامة والخاصة ، ومنها قضاة العدل ، ومنها عمّال الإنصاف والرّفق ، ومنها أهل الجزية والخراج من أهل الذمة ومسلمة الناس ، ومنها التجار وأهل الصناعات ، ومنها الطبقة السفلى من ذوي الحاجة والمسكنة ...) ، لكن : خلال ذلك تستوقفنا محطات صورية وصوتية في الرحلة الطويلة التي تقطعها هذه الرسالة مثل (ولا تكوننّ عليهم سبعا ضارياً تغتنم أكلهم) فهو عندما يطالب الوالي بأن يلطف بالرعية يتوسّل بهذه الصورة « التمثيلية » : صورة السبع الذي ينتظر أكل الناس ، وكان لا بد من صياغة مثل هذه الصورة المعبرة عن أدقّ سمات التسلط على الناس حيث يغتنم التسلّط دافع السيطرة والتفوق فيأكلهم معنوياً (من خلال موقعه) ومادياً (من خلال جبايته لأموالهم) وهذا ما يصنعه غالبية الولاة فيها حذره (ع) من ذلك ... وعندما تتحدث الرسالة عن الجنود : تتوسل بعنصر الصورة التمثيلية أيضاً فتقول :

(فالجنود - بإذن الله - حصن الرعية وزينة الولاة وعزّ الدين وسبل

الأمن . . .) . لنلاحظ أنّ هذه الصورة تتسم بالألفة والوضوح أيضاً حتى أنها لتجانس مع لغة الرسالة المتّسمة بالوضوح والألفة حيث استدعى الموقف : ركونا إلى مثل هذه الصور المألوفة ما دام الأمر يتصل بالحديث عن الجنود الذين يشكلون القوة التي تحمي الدولة من العدوان ، حيث إنّ مفهوم (الحماية) لا تبلور بوضوح إلّا من خلال الركون إلى صور تركيبية مثل (الحصن) (السبيل) الخ . . . فلكي يوضح للآخرين مفهوم « الحماية » حينئذٍ فإن (الحصن) يجسّد هذا المفهوم أكثر ممّا توضحه اللغة التقريرية المباشرة . . .

إذاً : يجيء العنصر الصوري في صياغات خاصة تتطلب مثل هذا العنصر ببساطته المتناسبة مع الوضوح اللغوي للرسالة كما لحظنا . . .

وحين نتابع رسائله الأخرى ، نجد أنّ طابع الترسل هو الذي يسمّها في الغالب للأسباب التي ألمحنا إليها . . . لكن ، نجد أنّ العناية بالأسلوب الصوري والإيقاعي قد برز في مواقف خاصة بحيث تصبح الرسالة مثل الخطبة أو سائر الأشكال الأدبية التي يتضمّن فيها العنصر المذكور ، فالرسالة التي وقفنا عندها لا تُعدّ رسالة إلى شخص مسؤول فحسب بل أنّها (وثيقة) - كما قلنا - نموذجية أو قوانين عامة يتم الاسترشاد بها كل حين ، وهذه على العكس من الرسائل الخاصة التي تطالب بتنفيذ عمل رسمي مؤقت أو طارئ تخص المرسل إليه فحسب ، فمثلاً نجد رسالته (ع) إلى أبي موسى عاملة على الكوفة حيث كان يثبّط الناس عن حرب الجمل ، قد كتبها (ع) بهذه اللغة المحتشدة بعنصر (الصور) الملفتة للانتباه :

(أمّا بعد : فقد بلغني عنك قول هولك وعليك ، فإذا قدم رسولي عليك : فارفع ذيلك ، واشدد مئزرك ، واخرج من حجرك واندب من معك ، فإن حققت فانفذه وإن تفشلت فابعد ، وأيم الله لتؤتينا من حيث أنت ولا تُترك حتى يخلط زبدك بخائرك وذائبك بجامدك ، وحتى تعجل في قعدتك وتحذر من أمامك كحذرِك من خلفك ، وما هي بالهويّنا التي ترجو ولكنها الداهية الكبرى يركب جملها ويذل صعبها ويسهل جبلها ، فاعقل عقلك واملُك أمرك . . . الخ)^(١٣) فبالرغم من قصر هذا

النص : نجده قد احتشد بصور متتابعة هادرة مثل (فارفع ذيلك) (أشدد مترك) (يخلط زبدك بخائرك) (وذائبك بجامدك) (يركب جملها) (فاعقل عقلك) الخ . .

إنّ حشد مثل هذه الصور في رسالة لا تتجاوز أسطراً معدودة : يكشف عن أنّ السياق قد تطلّب مثل هذه الرسالة الهادرة بالغضب من أجل الله تعالى ، . . . والمهم أنّها رسالة إلى رجل له موقف (خاص) من معركة (خاصة) فيخاطب بلغة (خاصة) يفهمها الرجل لكونها تتعلّق بسلوكه الذي يخبره الرجل تماماً . . .

وتمضي غالب رسائله الخاصة على هذا النحو من الصياغة الصورية والإيقاعية .

الدعاء والزبارة

يظل (الدعاء) واحداً من الأشكال الفنية التي توفر الإمام (ع) على صياغتها : فمن حيث (المظهر الخارجي) له ، يقوم الدعاء على عنصر (المحاورة الانفرادية) وهي : التوجّه بكلام مسموع إلى (الله تعالى) ، ومن حيث المظهر الداخلي له ، يقوم الدعاء على عنصر (وجداني) يجسّد الكلام المذكور .

ومن حيث أدوات الفن يقوم الدعاء على نفس أدوات الصياغة اللفظية والإيقاعية والصورية والبنائية التي تستثمر في سائر الأشكال الأدبية .

ومن حيث (المضمون) تنطوي هذه المحاورة على جملة أفكار بعضها فردي يتصل بحاجات الداعي الشخصية ، وبعضها (موضوعي) يتصل بظواهر عبادية واجتماعية . . . في صعيد ما هو « عبادي » ينحصر الدعاء في ذكر صفات الله تعالى ومعطياته ، وفي صعيد ما هو اجتماعي ينحصر في الطلب إلى الله تعالى بتحقيق حاجات اجتماعية مثل : طلب النصر على العدو ، ومثل استسقاء المطر ونحو ذلك ، وفي صعيد ما هو فردي يظل الطلب مرتبطاً بمختلف الحاجات دنيوياً وأخروياً ، مما سوف نعرض لمستوياته في الحقول اللاحقة من هذا الكتاب . . . أمّا الآن فيعينا أن نعرض سريعاً لفن الدعاء عند الإمام (ع) من حيث كونه ينطوي على عناصر فنية هي :

عنصر المحاورة ، ثم أدوات الصياغة : لفظياً وصوتياً وصورياً وبنائياً ، فضلاً

عن البطانة الداخلية له وهي : العنصر الوجداني ، فضلاً عن مضموناته العبادية والاجتماعية والفردية . وأول ما ينبغي لفت النظر إليه هو أنّ صياغة الدعاء تختلف عن كثير من الأشكال الفنية بكونها ذات مهمة مزدوجة تتمثل في أنّ الدعاء يختص حيناً بشخصية قائله فيعبر عن شخصيته بما هي ذات تركيب عبادي تختص به ، وحيناً آخر في كونه قد كتب ليُدعى به على لسان الآخرين ، وحيناً ثالثاً يكتب مطلقاً فيدعوه كل من صاحب الدعاء والآخرين و يترتب على هذه الفوارق أنّ بعض الأدعية التي تطالب بغفران الذنب الذي يستتلي إنزال النعمة أو البلاء أو حبس المطر ، ونحوها ، لا يمكن أن تعبر عن تركيبة النبي (ص) أو الإمام (ع) نظراً للعصمة التي تُطبع صاحب الدعاء ، ولذلك تُكتب مثل هذه الأدعية على لسان العاديين من البشر . طبيعياً ورد عن النبي (ص) أنّه كان يستغفر الله تعالى ولكن من دون ذنب ، وهذا أمر يختص به المعصوم بصفة أنّ الله لا يمكن أن يُعبد حقّ عبادته ، ولذلك فإنّ (التقصير عبادياً) يظل ملازماً للمخلوقات أنّ كان مستوى عصمتها ، مما يترتب على ذلك : الاستغفار من التقصير العبادي ، وهو أمر يختلف عن التقصير (المتعمد) الذي يصدر عن مطلق البشر العادي

وإليك بعض النماذج من الدعاء المأثور عن الإمام (ع) ، ومنها : ما يرتبط بالبعد الفردي :

١ - (اللهم صُنْ وجهي باليسار ولا تبذل جاهي بالإقتار فاسترزق طالبي رزقك واستعطف شرار خلقك وأبتلى بحمد من أعطاني وأفتن بدم من منعي)^(١٤) ، فالملاحظ هنا أنّ هذه الفقرات تتضمن عنصراً صوتياً وصورياً مثل (صون الوجه - استعارة) ومثل (اليسار - الإقتار ، رزقك ، خلقك - سجع)

ومنها : ما يرتبط بالبعد الاجتماعي ، مثل دعائه (ع) في المواقف العسكرية :

٢ - (اللهم إليك أفضت القلوب ومُدت الأعناق وشُخصت الأبصار ، ونُقلت الأقدام ، وأنضبت الأبدان ، اللهم قد صرح مكنون الشنان ، وجاشت مراجل

الأضغان ، اللهم إنا نشكو إليك غيبة نبينا وكثرة عدونا وتشتت أهوائنا ، ربنا افتح بيننا وبيننا قومنا بالحق وأنت خير الفاتحين (١٥) .

إن هذا الدعاء يرتبط بالبعد الاجتماعي - وليس بالبعد الفردي الذي يخص شخصية الداعي فحسب - كما أنه قد صيغ (من حيث المبنى الهندسي للدعاء) وفق متطلبات السياق ، فإفضاء القلب ومدّ العنق وشخص البصر ونقل القدم ونضو البدن ، والشنآن والأضغان : تظل مرتبطة بالموقف العسكري الذي يستلّي نقل الأقدام ونضو الأبدان ، الخ . . . كما أنه (من حيث أدوات الصياغة) قد وشّح بعنصر الصورة (جاشت مراجل الأضغان - استعارة) وعنصر الإيقاع (الأبدان ، الشنآن ، الأضغان -) .

ومثله : دعاؤه في الاستسقاء :

(اللهم قد انصاحت جبالنا وأنجدت أرضنا ، وهامت دوابنا وتحيرت في مرايضها وعجبت عجيج الثكالي على أولادها وملّت التردد في مراتعها والحنين إلى مواردها : اللهم فارحم أنين الآتة وحنين الحائنة . الخ) (١٦) فهنا نواجه دعاء اجتماعياً يتصل ليس بالحاجات البشرية فحسب بل يتجاوزه إلى العنصر غير البشري أيضاً ، . . . والمهم أن أدوات الصياغة صورياً وإيقاعياً قد توفّرت بنحو ملحوظ في هذا النموذج (عجيج الثكالي - تشبيه) (أنين الآتة ، حنين الحائنة - إيقاع) . . .

ومنها : ما يرتبط بالبعد الموضوعي (أي الدعاء الذي يختص بتمجيد الله) . ومن غماذجه دعاء الصباح المعروف وغيره . . . بيد أن ما ينبغي لفت النظر إليه أن الأدعية الموضوعية تتضمن بالضرورة بُعداً فردياً ، كما أن الدعاء الفردي يتضمن بالضرورة بُعداً موضوعياً : بخاصة أن الأهداف الفردية تكتسب في الدعاء مشروعية يندب إليها عبادياً لأنّ التوجّه إلى الله تعالى دون الآخرين يحمل (موضوعية) أيضاً بخاصة إذا كان مقترناً بتحقيق الأهداف العبادية ، فمثلاً لو وقفنا عند هذه الفقرات من الدعاء الذي صاغه (ع) وعلمه (كميل بن زياد) :

(١٥) نفسه : ص ٤٥٤ .

(١٦) نفسه : ص ٢٢٢ .

(فهني يا إلهي وسيدي ومولاي وربيّ ، صبرت على عذابك فكيف أصبر على فراقك ، وهني يا إلهي صبرت على حرّ نارك فكيف أصبر عن النظر إلى كرامتك . . . الخ)^(١٧) فبالرغم من أنّ الدعاء ينطلق من بُعد فردي هو : التعوّد من النار ، فإنّ التعوّد نفسه هدف عبادي : ما دامت الوظيفة الخلافة في الأرض تستهدف البشر بصفاتهم (أفراداً) ، ولكن الأهم من ذلك كلّ أنّ هذا الهدف الفردي (التعوّد من النار) قد قرنه الدعاء بأهم بُعد عبادي هو : طلب رضى الله تعالى (فكيف أصبر على فراقك . . .) .

ومهما يكن ، فإنّ النماذج المتقدمة من أدعية الإمام (ع) تفصح عن كون الدعاء شكلاً فنياً يميّز عن الأشكال الأخرى بمظهره الخارجي القائم على المحاورة ، ومظهره الوجداني ، بمائل الأشكال الأخرى من حيث أدواته اللفظية والصورية والصوتية التي ألمحنا عابراً إليها ، كما أنّه يخضع لنفس العنصر البنائي الذي يسم الأشكال الفنية الأخرى .

ويمكننا ملاحظة هذا الجانب في النموذج الآتي (وهو : الدعاء الذي يُتلى في شعبان) :

(اللهم صلّ على محمد وآل محمد : واسمع دعائي إذا دعوتك ، واسمع ندائي إذا ناديتك ، واقبل عليّ إذا ناجيتك : فقد هربت إليك ووقفت بين يديك ، مستكيناً لك متضرّعاً إليك : راجياً لما لديك ثوابي ، وتعلم ما في نفسي وتخبر حاجتي وتعرف ضميري ، ولا تخفى عليك أمر من قلبي ومثواي وما أريد أن أبدىء به من منطقي وأتفوه به من طلبتي ، وأرجوه لعاقبتني ، إلهي كأني بنفسي واقفة بين يديك وقد أظنني حسن توكلّي عليك ، فقلت ما أنت أهله ، وتغمدتني بعفوك ، إلهي إن عفوت فمن أولى منك بذلك ، وإن كان قد دنا منك أجلي ولم يُدني مني منك عملي ، فقد جعلت الإقرار بالذنب إليك وسيلتي ، إلهي قد جرت على نفسي فلها الويل إن لم تغفر لها . إلهي لم يزل بِرّك عليّ في حياتي فلا تقطع بِرّك عنك في مماتي . . . الخ)^(١٨) .

(١٧) المصباح : ص ٧٧٤ .

(١٨) الإقبال : دار الكتب الإسلامية ، طهران ، ط حجرية ، ص ٦٨٥ ، ٦٨٦ .

ويمضي هذا الدعاء على النحو الذي لحظناه ، حائماً على فكرة (الثواب والمصير الأخرى) حيث استهل فقرات ختمت بقوله (ع) :

(راجياً لما لديك ثوابي) . . . هذه الفقرة هي التي تحوم عليها جميع أقسام الدعاء بحيث تصب كل أشكال الدعاء على الطلب المذكور ، حتى أنه (ع) وصل بين بداية الدعاء وخاتمته بفقرة تشكل الخيط العضوي الذي يربط بين جزئيات النص وهي فقرة (إلهي ما أظنك تردني في حاجة قد أفنيت عمري في طلبها منك) . . . والحاجة هي : الثواب الأخرى الذي تحوم عليه جميع فقرات الدعاء ، . . . ولكن النص لم يذكر في الفقرة المشار لها « لا أظنك تردني في حاجة قد أفنيت عمري في طلبها منك » تحديداً لهذه الحاجة بل تركها للقارئ ليستوحي بنفسه : أن المقصود منها هو : طلب الثواب الأخرى ، وهو أمر ينطوي على أسرار فنية (من حيث عمارة النص الأدبي) وصلته بعنصر الاستيحاء الفني . . . فما دامت كل فقرات الدعاء تحوم على طلب الثواب الأخرى ، حينئذ فإن المطالبة « بحاجة قد أفنى الداعي عمره من أجلها » سوف يكتشفها القارئ سريعاً من حيث كونها تصب في نفس الطلب الذي تكرر في جميع فقرات الدعاء . . . وهذا واحد من أسرار الجمال الفني في هذا النص .

ومما يضيف مزيداً من عنصر الجمال الفني على النص هو : توشيعه ببعد (عرفاني) يتناسب مع طلب الثواب الأخرى ، حيث جاء في النص :

(إلهي : هب لي كمال الانقطاع إليك ، وأنر أبصار قلوبنا بضياء نظرها إليك ، حتى تحرق أبصار القلوب بحجب النور فتصل إلى معدن العظمة) . . . إن الوصول إلى معدن العظمة لا يتأتى إلا لمن محض كل تحركاته لله تعالى ، وأفنى كل جوارحه تعاطفاً ومعاشة ووجداً مع الله تعالى ، وهو أمر يتجانس مع خطورة الطلب للثواب الأخرى الذي حام عليه النص بأكمله . . .

أما فنياً : فإن الفقرة (العرفانية) الأخيرة قد احتشدت بعناصر (استعارية) مذهشة (خرق أبصار القلوب بحجب النور) (إنارة أبصار القلوب بضياء النظر إلى الله تعالى) . . . الخ . . . فيما تتجانس هذه الصورة مع طبيعة الطلب العرفاني ، كما هو واضح .

الزيارة والرثاء

الزيارة شكل فني يماثل الأشكال الفنية الأخرى من حيث أدوات الصياغة : لفظياً وإيقاعياً وصورياً وبنائياً ، لكنها تتميز عنها بكونها تتضمن (بُعداً وجدانياً) يتجه إلى النبي (ص) وأهل البيت (ع) بصفتهم شفعاء ووسائل إلى الله تعالى من جانب ، وبصفتهم شخصيات منتقاة قد مارست الوظيفة العبادية بالنحو المطلوب من جانب آخر ، مضافاً إلى أن تقويم شخصياتهم من قبل الداعي يعدّ غطاءً من (الوفاء) الإنساني ، فالميت العادي طالما يتجه إليه ذوه وجيرانه وأصدقائه وحتى من لم يرتبط معه بعلاقة اجتماعية مباشرة : يتجهون إلى تجديد ذكره وقراءة الفاتحة عليه الخ ، وحينئذٍ فإنّ التوجه إلى النبي (ص) وأهل بيته (ع) يظلّ حاملاً مشروعيته بطريق أولى . . .

والمهم ، أن الإمام علياً (ع) قد توفّر على صياغة بعض الزيارات التي تخصّ النبي (ص) والزهراء (ع) ، كما أن الأئمة (ع) توفّروا على صياغة الزيارات بعضهم للآخر ، وحتى لذاته : يهدف جعلها نموذجاً للآخرين في ممارستها لعمل الزيارة . . . وسوف نرى أن « الزيارة » تقترن صياغتها الوجدانية عادة بالثناء على الله ، ثم السلام على النبي (ص) ثم الإمام المزور : مع عرض لمواقفه العبادية ، ثم الدعاء للزائر ذاته . . . لكن ينبغي أن نشير إلى أن هناك عدة أشكال مأثورة عن الإمام (ع) في ذكره للنبي (ص) أو الزهراء (ع) ، أحدها يتصل بمجرد المدح ، والآخر يتصل بالرثاء ، والثالث يتصل بالزيارات . . . مع ملاحظة أن هذه المستويات تتماثل في صيغها الفنية والمضمونية ، وإليك نماذج منها :

١ - (اجعل شرائف صلواتك ونوامي بركاتك على محمد عبدك ورسولك ، الخاتم لما سبق . . . اللهم افسح له مفسحاً في ظلك وأجزه مضاعفات الخير من فضلك ، اللهم وأعل على بناء البائين بناءه وأكرم لديك منزلته . . . اللهم اجمع بيننا وبينه في برد العيش وقرار النعمة ومُنَى الشهوات ، وأهواء اللذات ورخاء الدعة ومنتهى الطمأنينة وتحف الكرامة . . .) (١٩) .

٢ - (بأبي أنت وأمي طبت حياً وميتاً ، انقطع بموتك ما لم ينقطع بموت أحد من سواك من النبوة والأنبياء وأخبار السماء ... الخ) (٢٠) .

٣ - (السلام عليك يا رسول الله عني وعن ابتتك النازلة في جوارك ، والسريعة اللحاق بك ، قل يا رسول الله عن صفيتك صبري ، ورق عنها تجلدي ... الخ) (٢١) .

فالملاحظ في هذه النماذج : تضمنها للزيارة والثناء والمدح ، لكنها جميعاً تخضع لصيغ فنية وفكرية متماثلة . فمن حيث (الفكر) هناك : عنصر (ذاتي) (بأبي أنت وأمي) (قل يا رسول الله عن صفيتك صبري) ، وهناك عنصر (موضوعي) (انقطع بموتك ما لم ينقطع بموت أحد من سواك من النبوة ...) (اللهم : أعل على بناء البانين بناءه وأكرم لديك منزلته) ، مع ملاحظة أن (الذات والموضوع) هنا لا ينفصل أحدهما عن الآخر ، فذاته (ع) ذائبة في (الله تعالى) لأنّ محمداً (ص) والزهراء (ع) تجسّد للنموذج العبادي وليس للنموذج (النسبي) وإلاّ لتعرض إلى سواهما أيضاً ممن يرتبط به (ع) نسباً : كما هو واضح .

ومن حيث الفن : فإنّ النصوص المشار إليها تجمع بين الترسل وبين العبارة الإيقاعية والمصورة : لكن دون أن تحشد بما هو مكثف من الصور والإيقاع ، ... وذلك بسبب من كونها (خواطر) تتحدث إلى الله تعالى أو إلى الرسول (ص) وإلى الزهراء (ع) وليس إلى الناس ممن يخاطبهم بعواطفهم التي تتطلب صياغة تصويرية وإيقاعية ، بل يتحدث إلى من خلقه ، ثم إلى من عرفه تماماً ، فيما لا حاجة إلى آية لغة مباشرة يراعى ما يتطلبه الناس بنحو عام .



الصياغة القصصية

إنّ الأشكال الفنية المتقدمة (خطبة ، رسالة ، خاطرة الخ) قد وشحها

(٢٠) نفس المصدر : ص ٤٢٥ ، ٤٢٦ .

(٢١) نفسه : ص ٣٩٥ .

الإمام (ع) بأكثر من عنصر فني (ومنه : العنصر القصصي بما يتضمنه من حوار ووصف) . . ومن الواضح أنّ توشيح النص الأدبي بعنصر القصة يبه جمالاً وإمتاعاً فنياً يسهّان في تعميق الدلالة التي يستهدف النص توصيلها إلى القارئ . . . وهذا يعني أنّ بعض الموضوعات أو الأفكار يتطلب توضيحها وتعميقها : عنصراً قصصياً يساهم في توصيل الدلالة بنحوها الذي أشرنا إليه . . .

ويمكننا ملاحظة ذلك في استخدامه (ع) لعنصر :

١- المحاور

لنقرأ أولاً هذا النص الذي قدمه (ع) بعد تلاوته قوله تعالى (ألهاكم التكاثر) :
(لقد رجعت فيهم أبصار العبر وسمعت عنهم آذان العقول وتكلموا من غير جهات النطق ، فقالوا : كلحت الوجوه النواضر وخوت الأجساد النواعم ولبسنا أهدام البلى وتكادنا ضيق المضجع وتوارثنا الوحشة وتكثمت علينا الربوع الصموت فأعجت محاسن أجسادنا وتنكرت معارف صورنا . . .) .

فهنا نجد أنّ النص قد أجرى (حواراً) على السنة الموق : (فقالوا : كلحت الوجوه النواضر . . الخ)^(٢٢) . . . إلّا أنّ هذا الحوار يختلف عن الحوار الذي نألفه في القصة (العملية) و (التخيلية) ، فلا هو بحوار واقعي يصدر عن الموق (نظراً لقوله (ع) بأنّ الموق تكلموا من غير جهات النطق) ، . . كما أنّه ليس بحوار (تخيلي) لأنّ الموق يملكون وعياً بالبيئة التي تكتنفهم ، مما يجعل إمكانية كلامهم أمراً له واقعيته . . . كل ما في الأمر ، أنّ (الكلام) قد يكون من نوع (الحوار الداخلي) الذي يجريه البطل مع نفسه : سواء أكان منطوقاً أم كان مجرد أحاسيس أو أفكار تخطر على ذهنه . . . والأهمية الفنية لهذا الحوار هي : كونه مرشحاً لأن يتضمن جملة من الإمكانات ، منها : الحوار الداخلي اللفظي ، الحوار الداخلي الذهني ، أو الحوار المعبر عن لسان حالهم (وإن لم ينطقوا أو يفكروا به) . . . والأهم من ، أنّ هذا الحوار قد انصبّ في وصف بيئتهم التي يحيطونها وليس في توجيه الكلام إلى غيرهم من الأحياء ، لأنّ

(٢٢) نفسه : ص ٤١٨ ، ٤٢٠ .

السياق هنا فرض مثل هذا الحوار الموجّه إلى أنفسهم ، وذلك بسبب من أنّ الإمام (ع) كان في صدد الوصف لحالاتهم حيث قال عنهم أولاً (فاصبحوا في فجوات قبورهم جماداً لا ينمون وضماراً لا يوجدون ، لا يفزعهم ورود الأهوال ولا يحزنهم تنكّر الأحوال ... الخ) ثم أنطق الإمام على ألسنتهم : ذلك الحوار الذي لحظناه ، ... بعد ذلك ، عاد الإمام (ع) فوصف حالاتهم أيضاً : (وتقطّعت الألسنة في أفواههم بعد ذلاقتها وهمدت القلوب في صدورهم بعد يقظتها ... الخ) ...

إذن : جاء الحوار الداخلي المشار إليه عرضياً في سياق حديثه (ع) عن بيئتهم ، ... ولذلك كان من المناسب أن يجري الحوار على ألسنتهم بنفس الوصف البيئي لحالاتهم ، ... وإلاّ فإنّ الإمام (ع) في نصّ آخر : أجرى الحوار على ألسنتهم : متّجهين بها إلى مخاطبة الناس ، مثل قوله (ع) بأنّ الموق لو سمح بالكلام لهم ، لقالوا : « خير الزاد التقوى » فهذا الكلام من الموق موجّه إلى الأحياء وليس إلى الموق أنفسهم ، ممّا يعني أنّ السياق هو الذي فرض هذا النوع من الحوار أو ذاك ...

وأياً كان ، فإنّ جمالية الحوار المذكور تتمثّل - من جانب - في كون الحوار قد أنجّه إلى مخاطبة الموق لأنفسهم (ما دام النص هو في صدد وصف بيئة البرزخ) ، كما تتمثّل جمالية الحوار - من جانب آخر - في كونه قد سمح للموق بأن يساهموا في الكشف عن حالاتهم ، لأنّ الاختصار على سرد حالاتهم في بيئة القبر من خلال كلامه (ع) فحسب يجعل القارئ واعياً بأنّ الإمام (ع) يتحدث وفق الوعي الذي يغلف شخصيته (وهو وعي ضخم لا يمتلكه البشر العادي) ، لكن : عندما يسمح الإمام (ع) للموق بأن يتكلّموا أيضاً ، حينئذٍ تزداد قناعة القارئ بطبيعة البيئة التي يحيط بها ، لأنّه - أي القارئ - سمع بنفسه كلام الموق بالنسبة للبيئة التي وصفها الإمام (ع) ...



الحوار المتقدم ، يجسّد نموذجاً من (الحوار الداخلي) الذي يجري على ألسنة الموق في مخاطبتهم لذواتهم ...

وهناك نمط من الحوار الداخلي أيضاً ، ولكنه يجري على ألسنة الأحياء في مخاطبتهم لذواتهم ...

ولنستمع إلى هذا النص الذي قدّمه (ع) ، حينما بلغه أن أحد القضاة قد اشترى داراً ، مُذكراً إياه بمسؤولية الشراء وما يترتب عليه من الجزاءات الأخروية ، قائلاً له بأنه لو كان - عند شراء الدار - قد جاء إلى الإمام (ع) ، لكتب له كتاباً على النسخة التالية :

(هذا ما اشترى عبد ذليل من عبد قد أزعج للرحيل ، اشترى منه داراً من دار الغرور ، من جانب الفنانين وخطة الهالكين ، وتجمع هذه الدار حدوداً أربعة : الحدد الأول ينتهي إلى دواعي الآفات ، والحد الثاني ينتهي إلى دواعي المصيبات ، والحد الثالث ينتهي إلى الهوى المردي ، والحد الرابع ينتهي إلى الشيطان المغوي ، وفيه يشرع باب هذه الدار . اشترى هذا المغتر بالأمل من هذا المزعج بالأجل هذه الدار من عز القناعة ، والدخول في ذل الطلب والضراعة . . . الخ) (٢٣) .

الملاحظ في هذا النص (الحواري) جملة من الخصائص الفنية ، منها :

- انتسابه إلى قصص (السيرة الذاتية) التي تلجأ إلى كتابة (الرسائل) بدلاً من العرض الوصفي .

- جعل « الرسالة » : لساناً عن حال كاتبها ، أي : كونها حواراً داخلياً موجّهاً إلى النفس : لكن من خلال (الكتابة) وليس من خلال (النطق) أو (الفكر) . . . بمعنى أنّ هناك غمطين من الحوار الداخلي ، أحدها : هو النطق أو الفكر بالشيء ، والآخر هو : الكتابة لذلك الشيء ، ولكل منهما مسوغاته الفنية بطبيعة الحال

والمسوّغ الفني لكتابة الحوار الداخلي بدلاً من النطق به أو التفكير به ، هو : أنّ طبيعة الفكرة أو الموضوع الذي يستهدفه النص تتطلب حوار « الكتابة لا غير ، . . . فالدار مثلاً حينما تُشترى يقترن شراؤها بتسجيل الدار حتى تصبح وثيقة غير قابلة للتلاعب بذلك . . . وهذا ما جعل الحوار الداخلي لهذا النص يقترن بالكتابة لا بالنطق

أو الفكر حيث لا تثبت ملكية الدار - كما هو شأن الأعراف الاجتماعية قديماً وحديثاً
بمجرد التراضي قرلياً وفكرياً ...

إذن : لحظنا طبيعة المسوّغ الفني لمثل هذا الحوار الداخلي المقترن بأسلوب
التسجيل ...



هناك نمط ثالث من (الحوار الداخلي) يجريه الإنسان مع نفسه أيضاً : أو من
خلال مخاطبته طرفاً آخر : قد يكون إنساناً أو ظاهرة ، أي : أنه يتحدث مع ذاته من
خلال (تخيل) طرف آخر (مثل مخاطبة الدنيا مثلاً) حيث إنّ المخاطبة (من خلال
عنصر غير التخيل) يجعل الحوار خارجياً وليس داخلياً كما هو واضح ...

ويمكننا تقديم النموذج الآتي لهذا النمط من الحوار الداخلي الذي أشرنا إليه وهو
مخاطبة الإمام (ع) للدنيا ، ولنفسه :

(إليك عني يا دنيا فحبلك على غاربك قد انسللت من مغالبك وأفلتت من
جبايلك واجتنبت الذهاب في مداحضك ، أين القرون الذين غررتهم بمداعبك : أين
الأمم الذين فتنتهم بزخارفك ، فهاهم رهائن القبور ومضامين اللحد ! والله لو كنت
شخصاً مريضاً وقالباً حسياً لأقمت عليك حدود الله في عباد غررتهم بالأمانى وأمم ألقىتهم
في المهايي وملوك أسلمتهم إلى التلف وأوردتهم موارد البلاء ، إذ لا ورد ولا صدر ...
وأيم الله - يميناً أستثني فيها بمشيئة الله - لأروضن نفسي رياضة تهش معها إلى القرص إذا
قدرت عليه مطعوماً وتقنع بالملح مأدوماً ... أتمتلي السائمة من رعيها فتبرك ؟ وتشبع
الريضة من عشيها فتربض ؟ ويأكل علي من زاده فيهجع ! قرّت إذن عينه إذا اقتدى
بعد السنين المتطاولة بالبهيمة الهاملة ...) (٢٤) .

إنّ هذا الحوار يحتشد بخصائص فنية متنوعة ، ... وفي مقدمتها : مخاطبة الدنيا
بلغة صورية تتضمن استعارات ورموزاً وفرضيات نتحدث عنها في حينه ، ... بيد أنّ
المهم هو تضمينه شكلين من الحوار : الحوار الذي يتحدث من خلاله مع الدنيا التي

أعارها سمة بشرية ، والحوار الذي يتحدث من خلاله مع شخصيته التي رسمها بنفسه . . .

لقد خاطب الإمام (ع) الدنيا (في النمط الأول من الحوار) إليك يا دنيا عني ، فحبلك على غاربك ، قد انسللت من محالك . . الخ) . . . وخاطب ذاته (في النمط الآخر من الحوار) ، (لأروضن نفسي رياضة تهش معها إلى القرص . . .) .

ومن الواضح أن هذا (التزاوج) بين الحوارين الداخليين (مع الدنيا ومع النفس) ينطوي على دلالات وامتاعات فنية بالغة الإثارة والدهشة والطرافة .

فقد صوّر الدنيا (شخصية بشرية) تفتن وتخدع وتصطاد وتغرّ الخ ، كما هددها بإقامة الحدّ عليها : لو كانت شخصية حقاً ، إن محاورته للدنيا أو مناقشتها أو تهديدها يظل ذا دلالة خاصة تختلف عما لو صوّر الدنيا من خلال (السرد) ، فالسرد هو (إخبار) عن الشيء أمّا الحوار فهو مواجهته مع الشيء ، . . . والمواجهة بطبيعتها تنطوي على امتناع ملحوظ : نظراً لتجسّدها في سلوك مباشر ينطق به اللسان ، بما يكتنف ذلك من مناقشة ومحكمة وتهديد الخ . . .

وأما محاورته للنفس ، فقد حفلت بإثارة ملحوظة : نظراً لأنه (ع) يجسد النموذج العبادي بسلوكه ، وحينئذٍ عندما يخاطبها هو - وليس سواه - إنما يستهدف لفت النظر لنموذج يُقْتَدَى به ، . . . ولكن الأهم من ذلك هو : المنحى الفني الذي سلكه في محاوره النفس ، فهو (ع) حيناً يخاطب نفسه بالعزم على تربيها ، (لأروضن نفسي) ، . . . وحيناً آخر يسخر من ذلك (ويأكل علي من زاده فيهجع ؟) . . . وحيناً ثالثاً يشفق على النفس (قرت - إذن - عينه) . . . والأهم أيضاً هو ذكره لاسمه (ع) والتنقل من ضمير المحاور المتكلم « لأروضن . . » إلى ضمير (الغائب) (ويأكل علي من زاده فيهجع) ، حيث ينطوي هذا التنقل بين الضمائر ، وهذا الذكر لاسمه (ع) على أسرار نفسية وفنية مدهشة مستقاة من جوهر اللغة اليومية التي يحياها الإنسان ، حيث نجد أنفسنا - ونحن نخاطبها - قد ذكرنا « أسماءنا » بأعيانها ، وتمثلنا بأسماء غيرنا أو بظواهر نشاهدها . كما ننقل ضمائر الحديث مع النفس : بين المخاطب والمتكلم والغائب : حسب الحالة التي

نحيها أو حسب الموضوع الذي نشغل به ، بالنحو الذي لحظناه في المحاوراة المشار إليها .



الوصف القصصي

الوصف القصصي يتمثل في رسم الشخصية أو البيئة رسماً يعتمد ذكر السمات المادية والمعنوية بالنسبة للشخص ، والسمات المادية بالنسبة للبيئة . . . وقد توفّر الإمام (ع) على أمثلة هذا الوصف من نماذج كثيرة تُعدّ بالغة الإثارة والدهشة . . .

فبالنسبة لرسم الشخصية ، توفّر عليها من الخارج : أي ملاحظها الفيزيكية ، مثلما توفّر على رسمها من الداخل ، أي : تحليل الشخصية من خلال العرض لأدقّ مشاعرها . . . وأولئك جميعاً وقفنا على نماذج منها في حينه ، فيما لا حاجة إلى الوقوف عندها .

لكننا نكتفي بوصفه القصصي لشخصية حيوانية هي الطاووس ، ليتبين القارئ جمالية الوصف ورصده لأدقّ الملامح الفيزيكية التي رسمها : موشحة بالعنصر الصوري :

(تخال قصبه مدارى من فضة وما أنبت عليه من عجيب داراته وشموسه خالص العقيان وفلذ الزبرجد فإن شبهته بما ابنت الأرض قلت : جني جني من زهرة كل ربيع . وإن ضاهيته بالملابس فهو كموشى الحلل ، أو كمونق عصب اليمن . وإن شاكلته بالخلي فهو كفصوص ذات ألوان قد نطقت باللّجين المكّلل ، يمشي مشي المرح المختال ، ويتصفّح ذنبه وجناحيه ، فيقهقه ضاحكاً لجمال سرباله وأصابع وشاحه ، فإذا رمى ببصره إلى قوائمه زقا معولاً بصوت يكاد يبين عن استغائه ويشهد بصادق توجّعه . . . وله في موقع العُرف قنزعة خضراء موشاة ، ومخرج عنقه كالإبريق ، ومغرزاها إلى حيث بطنه كصبغ الوسمة البياضية ، أو كحريرة ملبسة مرآة ذات صقال وكأنّه متلفّع بمعجر أسحم . . . وقلّ صبغ إلّا وقد أخذ منه بقط ، وعلاه بكثرة صقاله وبريقه وبصيص دياجه ورونقه ، فهو كالأزاهير المبتوثة لم تربّها أمطار ربيع ولا شمس

قيظ . وقد يتحسّر من ريشه ويُعرى من لباسه فيسقط تترى وينبت تباعاً فينحتّ من قصبه انحتات أوراق الأغصان ، ثم يتلاحق نامياً حتى يعود كهيشته قبل سقوطه (٢٥) .

أرأيت إلى هذا الوصف القصصي المدهش للطائر المذكور ، حيث عرض لتفصيلاته الفيزيكية بأدق ما يمكن عرضه ، وذلك ليس من خلال الوصف المحض بل من خلال توشيحها بالعنصر الصوري المكثف بحيث تحوّل النص إلى حشد من الصور (بخاصة التشبيهات المذهلة التي تتابعت بشكل مثير مثل (جنيّ جنيّ من زهرة كل ربيع) (كموشّيّ الحلل) (كمونق عصب اليمن) (كفصوص ذات ألوان قد نطقت باللّجين المكّلل) (يمشي ممشيّ المرح المختال) (مخرج عنقه كالإبريق) (كصينغ الوسمة اليمانية) (كحريرة ملبسة مرآة) (كأنّه متلفّع بمعجر أسحم) (كالأزاهير المبثوثة لم تربّها أمطار ربيع) (فينحتّ من مصبه انحتات أوراق الأغصان) ... الخ .

إنّ هذه التشبيهات المحتشدة بشكل مكثّف ومتابع : قد أضفت على الوصف الفيزيقي حيويّة العنصر القصصي في عملية الوصف ، بحيث تحوّل النص إلى رسم معجز في ميدان الصياغة القصصية .

العنصر الصوري

تظل العناية بالعنصر الصوري لدى الإمام (ع) أمراً ملحوظاً في غالبية النتاج المأثور عنه ، حتى أنّ بعض النصوص تتحوّل إلى غابة كثيفة من الصور المتتابعة ، والمتواصلة بشكل لافت للنظر ، ... ولعلّ وقوفنا عند وصفه للطاووس (قبل سطور) يكشف عن مدى عناية الإمام (ع) بهذا العنصر الجمالي في النصوص الأدبية . كما أنّ وقوفنا عند وصفه للأرض حيث حشدها بصور تشبيهية واستعارية متتابعة مكثّفة : مع أنّه في صدد وصف علمي للأرض ، يكشف أيضاً عن مدى عنايته (ع) بعنصر الصورة : والأمر نفسه عندما نقف عند أي نص أدبي من نحو توصيته (ع) بالتقوى :

(... فإنّ تقوى الله دواء داء قلوبكم ، وبصر عمى أفئدتكم ، وشفاء مرض

أجسادكم . . . وأمن فزع جأشكم ، وضياء سواد ظلمتكم ، فاجعلوا طاعة الله شعاراً دون دناركم ، ودخيلاً دون شعاركم ، ولطيفاً بين أضلاعكم ، وأمرأ فوق أموركم ، ومنهلاً لحين ورودكم . . . (٢٦) .

إنّ هذا النص يظل بجميع فقراته سلسلة من الصور التمثيلية والاستعارية ، لم يتخللها كلام مباشر : مع أنّه (ع) في صدد المطالبة بتقوى الله تعالى . . . مما يعني أنّ عنايته (ع) بالعنصر الصوري - إلى درجة استغراقه لجميع النص - تكشف عن أهمية مثل هذا العنصر من جانب (من حيث تعميقه للحقائق) ، وحرصه على أداء اللغة الفنية الرفيعة من جانب آخر .

والحق أنّ استخدام الإمام (ع) لعنصر الصورة يأخذ مستويات مختلفة : من حيث تركيباتها وأشكالها وسياقاتها التي تردّ فيها . . .

ولعلّ أول ما يُلحَظ في ذلك هو أنّه (ع) قد توفّر على استخدام جميع الأشكال الصورية من : تشبيه ، استعارة ، تمثيل ، تقريب ، رمز ، استدلال ، فرضية ، تضمين ، تورية ، الخ وهو أمر ينبغي ألا يغفل عنه مؤرّخ الأدب ، ما دام الملاحظ أنّ الكاتب أو الشاعر قد يؤثّر استخدام التشبيه أو الاستعارة أو التمثيل بنسبة تطفئ على استخدامه لصور الرمز ، والاستدلال أو التضمين مثلاً . . . لذلك يندر أن يتوفّر كاتب أو شاعر على استخدام جميع الصور بالنحو المكثف ، وهذا على العكس مما نلاحظه في النصوص الواردة عن الإمام (ع) حيث يستخدم جميع الصور من جانب ، ويكتفّ استخدامها من جانب آخر

طبيعياً ، أنّ لكل صورة سياقها الخاص . . . فمثلاً في وصفه للطاووس قد استخدم عشرات (التشبيهات) دون غيرها من أشكال الصور ، بينما استخدم في النص الذي قدمناه قبل سطور (التقوى) صوراً (تمثيلية) ، واستخدم في وصفه للأرض صوراً (استعارية) . . . وهذا يعني أنّه (ع) قد راعى الدلالة الفنية بنحو مدهش حينما يمحصر الصور في (التشبيهات) فحسب بالنسبة لأحد النصوص ، ويحصرها في

(التمثيلات) بالنسبة لنص آخر ، ويحصرها في (الاستعارات) بالنسبة لنص ثالث ، ثم يوازن بين هذه الأشكال في نص رابع ، وهكذا . . .

وهذا فيما يتصل باستخدامه لعنصر الصورة (في أحد أشكالها) . . . أما بالنسبة لاستخدامه جميع الصور ، فأمر يمكننا ملاحظته بجلاء ، . . . وإليك القائمة التالية التي اكتفينا فيها بتقديم أربعة نماذج لكل صورة ، مع انتخاب تركيباتها التي تختلف من واحدة لأخرى :

١ - التشبيه

- مَادُوا كما يُمِيد الشجر يوم الريح العاصف^(٢٧) .
- يقفون على مثل الجمر من ذُكْر معادهم^(٢٨) .
- وهو ألزم لكم من ظَلْكم^(٢٩) .
- لتساطن سوط القدر حتى يعود أسفلكم أعلاكم ، وأعلاكم أسفلكم^(٣٠) .

الاستعارة

- فَقَاتِ عَيْنَ الْفَتْنَةِ^(٣١) .
- قَدَمٌ لِلْوَبَةِ يَدَا ، وَأَخْرَ لِلنَّكُوصِ رِجْلَا .
- زَرَعُوا الْفُجُورَ ، وَسَقَوْهُ الْغُرُورَ ، وَحَصَدُوا الثُّبُورَ .
- لَسْنَا نَرَعْدُ حَتَّى نَوْقَ ، وَلَا نَسِيلُ حَتَّى نَمُطِرَ .

(٢٧) نفسه : ص ١٦٠ .

(٢٨) نفسه : ص ١٩٠ .

(٢٩) نفسه : ص ٤٦٦ .

(٣٠) نفسه : ص ٥٦ .

(٣١) نفسه : ص ١٨٣ .

التمثيل

- الحلم عشرة (٣٢) .
- كان لي لهم - في دنياهم - نهاراً : تحشعاً واستغفاراً ، وكان نهارهم ليلاً توحشاً وانقطاعاً (٣٣) .

الاستدلال

- مَنْ وثق بماء لم يظماً (٣٤) .
- الشجرة البرية أصلب عوداً (٣٥) .
- كيف يراعي النبأ من أصمته الصيحة (٣٦) .
- من لَانَ عودُهُ كثفت أعضاؤه (٣٧) .

الرمز

- آه من قلة الزاد ، وطول الطريق ، وبعد السفر (٣٨) .
- صبرت رفي العين قذئاً ، وفي الخلق شجاً (٣٩) .
- يعضّ الموسر على ما في يديه .
- نقيّ الراحة من دماء المسلمين .

(٣٢) نفسه : ص ٦٥١ .

(٣٣) نفسه : ص ٣٥٢ .

(٣٤) نفسه : ص ٤٧ .

(٣٥) نفسه : ص ٥٠٧ .

(٣٦) نفسه : ص ٤٦ .

(٣٧) نفسه : ص ٦٠٥ .

(٣٨) نفس المصدر : ص ٥٧٨ .

(٣٩) نفسه : ص ٤٠ .

الفرضية

- لو أحْبَبَنِي جِبِلٌّ لَتَهَافَتُ^(٤٠) .
- لو كنت شخصاً مَرِئِيّاً وقالباً حسيّاً ، لأَقُمْتُ عليك حدود الله^(٤١) .
- لو كان حجراً : لكان صلداً^(٤٢) .
- تزول الجبال : ولا تزول^(٤٣) .

التضمين

- ما كان الله ليدخل الجنة بشراً بأمر أخرج منها ملكاً^(٤٤) .
- لستم ممن تَبَوَّأ الدار والإيمان^(٤٥) .
- منا خير نساء العالمين ، ومنكم حمالة الحطب^(٤٦) .
- فحبسا نساءهما في بيوتهما ، وأبرزنا حبيس رسول الله (ص)^(٤٧) .

التورية

- كنتم جند المرأة وأتباع البهيمة . . . رغا فأجبتكم وعقر فهربتكم^(٤٨) .
- إنّ هذه النماذج الصورية ، جزء من تراث ضخم هائل لم نعرض لها إلاّ لكونها مؤشراً إلى أنّه (ع) قد توفّر على جميع الأشكال الصورية التي تُستخدَم في ميدان الصياغة الأدبية . . . أما دلالتها الفنية فقد تحدثنا عن نماذجها عند عرضنا للخطب والرسائل

(٤٠) نفسه : ص ٥٨٥ .

(٤١) نفسه : ص ٥٠٨ .

(٤٢) نفسه : ص ٦٥٦ .

(٤٣) نفسه : ص ٥٢ .

(٤٤) نفسه : ص ٣٥٨ .

(٤٥) نفسه : ص ٤٣٨ .

(٤٦) نفسه : ص ٤٦٩ .

(٤٧) نفسه : ص ٣٠٧ .

(٤٨) نفسه : ص ٥٣ .

والخواطر وسائر الأشكال الأدبية ، فيها لا حاجة إلى عرضها الآن .

والمهم ، أن الإمام (ع) قد توفّر أولاً على جميع الصور الفنية ، وتوفّر ثانياً على حشد كل نص بصور خاصة كالتشبيه أو الاستعارة حسب متطلبات السياق ، وتوفّر ثالثاً على تداخل الصور المختلفة في نص واحد ، وتوفّر رابعاً على : كل مستويات التركيب لكل صورة ، وهي أنه (ع) لم يكتف من الاستعارة أو التشبيه مثلاً بأحد أدواتها بل بجميع مستويات تركيبها أيضاً ، . . . فمثلاً في ميدان (التشبيه) : يستخدم (ع) (من حيث الأدوات) مستوياتها الثلاثة (الكاف) (كأن) (مثل) ، ويستخدم (الألفاظ) التي تقوم مقامها ، ويستخدم مستوياتها المختلفة ، وتركيباتها المتنوعة ، ولنقرأ - على سبيل المثال - :

- (يقفون على مثل الجمر من ذكر معادهم) (٤٩) .
 (فهو كموشى الحلل . . .) (٥٠) .
 (وكأنه متلفع بمعجر اسحم) (٥١) .
 (تحال قصبه مدارى من فضة) (٥٢) .
 (فإن شبهته بما أنبت الأرض ، قلت : جنيّ جني من زهرة كل ربيع) (٥٣) .
 (يمشي مشي المرح المختال) (٥٤) .
 (دنياكم هذه لأهون من ورقة في فم جرادة تقضمها) (٥٥) .
 (مثل آل محمد كمثل نجوم السماء) (٥٦) .
 (إذ صار يقرن بي من لم يسع بقدمي) (٥٧) .

(٤٩) نفسه : ص ١٩٠ .

(٥٠) نفسه : ص ٢٩٥ .

(٥١) نفسه : ص ٢٩٦ .

(٥٢) نفسه : ص ٢٩٥ .

(٥٣) نفسه : ص ٢١٠ .

(٥٤) نفسه : ص ٢٩٥ .

(٥٥) نفسه : ص ٤٢٧ .

(٥٦) نفسه : ص ١٩٤ .

(٥٧) نفسه : ص ٤٤٨ .

(ينحدر عني السيل ...) (٥٨) .

فهذه النصوص التشبيهية : يظل كل واحد منها منتسباً إلى نمط خاص يختلف عن الآخر ، فالأمثلة الأولى : استخدمت فيها كل من (مثل) (والكاف) و(كأن) ، والأمثلة التي تلتها استخدمت الألفاظ التي تقوم مقام الأداة (تحال) (شبهته) (مثنى) ، والأمثلة التي بعدها : استخدمت تشبيه « التفاوت » (دنياكم هذه لأهون) وتشبيه « التفضيل » (ينحدر عني السيل) ، وتشبيه « المثل » (كمثل نجوم السماء) وتشبيه « المقارنة » (إذا صار يقرن بي من ...) .

وهناك أيضاً مستويات أخرى من التشبيه من حيث الإجمال والتفصيل ، والتداخل والتفريع ، و... و... الخ ، مما لا تسمح به حجم هذه الدراسة بالحديث عنها .. والمهم ، أن هذا النموذج الذي قدمناه عن التشبيه ينسحب على الاستعارة ، والتمثيل ، والتضمن ، والاستدلال ، والرمز ، والفرضية .. الخ .. وأولئك جميعاً تكشف عن أن استخدامه (ع) لعنصر (الصورة الفنية) وهي من أبرز عناصر النص الأدبي الذي يميزه عن النص العادي : قد تمّ بنحو لافت للنظر : على جميع المستويات التي يمكن استخدامها في لغة الفن ، بالنحو الذي لحظناه ، مما يفسّر لنا جانباً واحداً من أسباب تميزه ببلاغة التعبير التي انفرد بها طوال عصور التاريخ .

وما يقال عن استخدامه للعنصر الصوري ، ينسحب أيضاً على :

العنصر الإيقاعي

ينشطر التعبير الفني عند الإمام (ع) إلى ثمطين (من حيث تعامله مع العنصر الإيقاعي) ، فهناك نصوص تُستخدم لغة العصر : من حيث قيام النثر مقابل الشعر أي قيام النثر على (الفواصل المقفاة) مقابل الأبيات المقفاة (في الشعر ، ... وقيامه على (التوازن بين الجمل) مقابل (تفعيلات الشعر) ، وهذا مثل قوله (ع) :

(إنَّ الموت هادم لذاتكم ، ومكدر شهواتكم ، ومباعد طياتكم ... فيوشك أن

تغشاكم : دواجي ظلمه ، واحتدام علله ، وحنادس غمراته ، وغواشي سكراته ، وأليم إزهافه ، ودجوى إطباقه ، وجشوبة مذاقه . . . فعليكم بالجد والاجتهاد أو التأهب والاستعداد ، والتزود في منزل الزاد . . . الخ (٥٩) .

فهذا النص - ومثله كثير من النصوص - يعتمد (الفواصل المقفاة) و(التوازن بين العبارات) : كما هو واضح . . .

وهناك نصوص تُستخدم (لغة العصور جميعاً) ونعني بها (النثر المترسل) . . . وهذا من نحوقوله (ع) :

(واعلم أن مالك الموت هو مالك الحياة ، وأن الخالق هو المميت ، وأن المفني هو المعيد وأن المبلي هو المعافي ، وأن الدنيا لم تكن لتستقر إلا على ما جعلها الله من النعماء والابتلاء والجزاء في المعاد أو ما شاء مما لا تعلم ، فإن أشكل عليك شيء من ذلك فاحمله على جهالتك ، فإنك أول ما خلقت به : جاهلاً ثم علمت ، وما أكثر ما تجهل من الأمر ويتحير فيه رأيك ويضل فيه بصرك ثم تبصره بعد ذلك الخ) (٦٠) .

فهنا نجد أن كلامه (ع) (مترسل) كل الترسل لا توازن بين العبارات ولا تقفية للفواصل . . . لكن مع ذلك نجى عناصر إيقاعية عابرة مثل (إلا ما جعلها الله من النعماء ، والابتلاء ، والجزاء . . .) فهنا تتوالى ثلاث عبارات (مقفاة) واحدة بعد الأخرى على نحو لا ينتسب إلى قافية النثر التي لحظناها في نص أسبق . . لكن ، بما أن العنصر الإيقاعي هو الذي يُضفي على النص ويميزه عن النثر العادي حينئذ فإن أشكلاً إيقاعية أخرى (مثل : التجانس بين الأصوات) تفرض ضرورتها في هذا الميدان : كما لحظنا في الفقرة المشار إليها . . .

والحق أن (التجانس الصوتي) يلعب دوراً كبيراً في النثر المرسل عند الإمام (ع) بحيث يمكن رصده في جميع المستويات الإيقاعية التي يذكرها البلاغيون ، . . . لكن : بما أننا لا نعتد بالمعايير البلاغية الموروثة إلا ما هو صائب منها ، حينئذ لا نجد قيمة نقدية

(٥٩) نفسه : ص ٤٢١ .

(٦٠) نفسه : ص ٤٧٨ .

لدراسة النص في ضوء معاييرهم ، بل في ضوء معاييرنا التي نستلها من نصوص التشريع من جانب والنصوص المطلقة التي تتعامل العصور المختلفة قديماً وحديثاً من خلالها . .

والمهم ، أن الإمام (ع) عندما يستخدم التجانس الصوتي : إنما يستخدمه حسب متطلبات السياق ، فنجدته يتجه (في عبارات خاصة تتخلل كلامه ، وليس في مطلق النص بل في جزء منه فحسب) إلى عبارات إيقاعية تختلف عما نلاحظه عند العاديين من الكتاب ممن يُعنى بالزخرف اللفظي ، بل أن كلامه (ع) يجيء طبيعياً يتناسب مع شخصيته التي ميّزه الله تعالى بها . . . إنك تواجه خلال النصوص عبارات من نحو :

(عقلوا الدين عقل وعاية ورعاية)^(٦١) .

(يعطف الهوى على الهدى ، ويعطف الهدى على الهوى)^(٦٢) .

(هم أكثر وأمر وأنكر ، ونحن أفصح وأنصح وأصبح)^(٦٣) .

إن أمثلة هذه العبارات تختلف تماماً عما نلاحظه في عصور الصناعة اللفظية ، . . . أنها تحيء محكمة ، مشرقة ، جميلة ، طريفة ، طبيعية أيضاً ، . . . بل يمكن القول أن الكتاب المشهورين في العصور اللاحقة ممن عوا بالصياغة الإيقاعية المصطنعة قد تأثروا بأسلوب الإمام (ع) (حيث مارسه (ع) بنحوه الطبيعي) وحوّله الآخرون إلى نحوه الاصطناعي ، كما سنلاحظ ذلك عند أمثال الجاحظ أو الأجيال الأخرى لدى كتاب من أمثال ابن العميد أو الهمداني وسواهم . . .

وأيّاً كان ، فإنّ (التجانس الصوتي) الذي توفّر الإمام (ع) عليه بنحوه الطبيعي الذي يعدّ ضرورة فنية ، يظل متنوعاً كما لحظنا في النماذج المتقدمة ، وهو أمر لا يقف عند العبارة المركبة التي تتجانس أصواتها من خلال تمانل الحروف في جمل متعددة ، بل يتجاوزها إلى العبارة الواحدة أيضاً بحيث يتنخها إيقاعياً بشكل تتناسب مع سياق الجملة التي تردّ فيها هذه العبارة أو تلك ، . . . وهذا من نحو قوله (ع) مثلاً :

(٦١) نفسه : ص ٤٣٩ .

(٦٢) نفسه : ص ٢٤٩ .

(٦٣) نفسه : ص ٥٨٧ .

(وإنك لذهّاب في التيه ، رَوَاغ عن القصد) (٦٤) .

(مندحق البطن ، رجب البلعوم) (٦٥) .

(لوصلت إليك قوارع ، تقرّع العظم ، وتلهس اللحم) (٦٦) .

إنّ صيغ المبالغة (الذهّاب) (رَوَاغ) ، والصيغ الوصفية (مندحق البطن) ، الخ . . . يتحسسها المتذوق الفني بشكل مشير ومصعق ومدهش ، . . . إنها غط من (الإيقاع الخارجي) و(الإيقاع الداخلي) حيث يتجانس الصوت مع الدلالة ، فاندحاق البطن يتناسب مع مبطن لا يُعْنَى إلّا ببطنه ، و(الرَوَاغ) يتناسب مع مُحَايِل مخادع لا يمارس غير عمل الشيطان ، . . . مضافاً إلى أنّ العبارة ذاتها (من حيث تجانس حروفها) تتميز بجمال مدهش (صاحب) حيناً ، وهادئ حيناً ، وساخر حيناً ثالثاً ، بالنحو الذي لحظناه في النماذج المقدمة .

(٦٤) نفسه : ص ٤٦٨ .

(٦٥) نفسه : ص ١١٣ .

(٦٦) نفسه : ص ٥٦١ .

« أدب فاطمة (ع) »

بالرغم من أنَّ فاطمة (ع) توفيت ولها ثماني عشرة سنة ، فإنَّ النصوص المؤرَّخة تشير إلى أنَّها - مثل سائر المعصومين عليهم السلام - توفَّرت على إلقاء وتدوين ما يرتبط بمبادئ الشريعة الإسلامية ، وأنَّها (ع) في لقاءاتها مع العنصر النسوي كانت تتكفَّل بالإجابة على أسئلتهم ، وأنَّها بعامَّة ، أثرَ عنها من النصوص ما يفصح عن شخصيتها العلمية والأدبية . . . ولعلَّ النماذج التي نقلها المؤرخون بالنسبة إلى النصوص الخطابية التي ارتجلتها ، تفصح بوضوح عن الطابع الأدبي المحكم في خطاباتِها . . . فهناك خطبتان مأثورتان عن فاطمة (ع) فيما ارتجلت أولاهما بمحضر من النساء (بعد وفاة النبي (ص)) ، والأخرى ارتجلتها بمحضر من شخصيات المهاجرين والأنصار . . . ويحسن بنا أن نعرض لفقرات من ذلك ، لتبيِّن السمات الفنية لهذا الخطب . . . تقول (ع) في الخطبة الأولى :

(أصبحت والله عائفةً لديناكُنَّ ، قالية لرجالِكُنَّ ، لفظتهم بعد أن عجمتهم ، وشأنهم بعد أن سبرتهم ، فُجِّباً لأفون الرأي ، وخَطَلُ القول ، واللعب بعد الجد ، وقرع الصفاة ، وصدع القناة ، وخَطَلُ الآراء ، وزلل الأهواء . . . وتالله لو مالوا عن الحجة اللائمة وزالوا عن قبول الحجة الواضحة : لردَّهم (أي : الإمام علي (ع)) إليها ، وحلهم عليها ، وتالله لو تكافوا عن زمام نبذه إليه رسول الله لاعتقله ، ولسار بهم سيراً سجعاً . . . ولأوردتهم منهلاً غيراً ، صافياً رويّاً ، فضفاضاً : تطفح ضفتاه ولا يترنق جانباه ، ولا صدرهم بطاناً ، ونصح لهم سرّاً وإعلاناً ، ولم يكن يتحلَّى من

الغنى بطائل . . . غير ريّ الناهل وشبعة الكافل . . . الخ (٦٧) .

وتقول (ع) في الخطبة الأخرى ، حيث استهلتها :

(الحمد لله على ما أنعم ، وله الشكر على ما ألهم ، والثناء بما قدم : من عموم نعم ابتداها وسبوغ آلاء أسداها ، وتمام نعم والاه ، جلّ عن الإحصاء عددها ، ونأى عن المجازاة أمدها ، وتفاوت عن الإدراك أبدها ، وندبهم لاستزادتها بالشكر لاتصالها ، واستحمد إلى الخلائق بأجزائها ، وثنى بالنذب إلى أمثالها ، وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له : كلمة جعل الإخلاص تأويلها ، وضمن القلوب موصولها ، وأثار في التفكر معقولها ، الممتنع من الأبصار رؤيته ، ومن الألسن صفته ، ومن الأوهام كيفيته ، ابتدع الأشياء لا من شيء كان قبلها . . . كونه بقدرته ، وذراها بمشيته من غير حاجة إلى تكوينها ، ولا فائدة له في تصويرها إلا تثبيتاً لحكمته وتنبهاً على طاعته . . . وأشهد أن أبي محمداً (ص) عبده ورسوله ، . . . ابتعثه الله تعالى إتماماً لأمره ، وعزيمة على إمضاء حكمه ، وإنفاذاً لمقادير حتمه ، فرأى الأمم فرقاً في أديانها عكفاً على نيرانها عابدة لأوثانها ، منكرة لله مع عرفانها ، فأثار الله تعالى بأبي محمد (ص) ظلمها ، وكشف عن القلوب بهما ، وجلى عن الأبصار غمهما . .) .

(أنتم عباد الله نصب أمره ونهيه ، وحمله دينه ووجيه ، وأمناء الله على أنفسكم ، وبلغاؤه إلى الأمم . . . فجعل الله الإيمان تطهيراً لكم من الشرك ، والصلاة تنزيهاً لكم عن الكبر ، والزكاة تركية للنفس وثناء في الرزق ، الصيام تثبيتاً للإخلاص ، والحج تشييداً للدين ، والعدل تنسيقاً للقلوب ، وطاعتنا نظاماً للملة ، وإمامتنا أماناً من الفرقة ، والجهاد عزاً للإسلام وذلاً لأهل الكفر والنفاق ، والصبر معونة على استيجاب الأجر ، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر : مصلحة للعامة ، وبرّ الوالدين وقاية من السخط ، وصلة الأرحام منسأة في العمر ، والقصاص حقناً للدماء ، والوفاء بالنذر تعريضاً للمغفرة ، وتوفية المكايل والموازن تغييراً للبخس . . .

(أيها الناس : اعلموا أني فاطمة (ع) وأبي محمد (ص) ، أقول عوداً وبداءً ، ولا

أقول ما أقول غلطاً ، ولا أفعل ما أفعل شططاً ﴿ لقد جاءكم رسول من أنفسكم عزيز عليه ما عتتم حريص عليكم بالمؤمنين رؤوف رحيم ﴾ (٦٨) .

فنياً

إنّ هذا النص قد اختزلناه واقتصرنا على مقدماته : لتوضيح بنائه أولاً ثم سماته الفنية المتنوعة . . .

لقد بدأت الخطبة بتمجيد الله تعالى (وهو أسلوب قد اختطه النبي (ص) وفصله الإمام علي (ع)) حيث يلاحظ أنّ فاطمة (ع) قد أفادت من جانب : من النبي والإمام علي (ع) أسلوبياً ، واختطت منحىً فنياً خاصاً : من جانب آخر ، . . . إنّها تسلسلت موضوعياً من الحمد فالشكر فالثناء على معطيات الله تعالى ، ثم صفاته تعالى ، ثم نبوة أبيها ، فمعطيات ذلك (على نحو ما هو ملحوظ في خطب الإمام (ع)) ، ثم اتجهت إلى الموضوع الرئيس (أنتم عباد الله . . .) وسردت قائمة بالمعطيات النفسية والعبادية (من صلاة وزكاة وصوم وحج الخ) . . . وهكذا وصلت فنياً بين النبوة وبين معطياتها اجتماعياً ، . . . بين المقدمة وبين الموضوع : فجاءت الخطبة خاضعة عمارياً لخطوط هندسية متواشجة فيما بينها . . . وأما الأدوات الفنية التي توكّأت عليها فتتمثل في حشد ملحوظ من العنصر (الصوري) ، وفي عناية ملحوظة بالعنصر الإيقاعي ، فضلاً عن العنصر اللفظي : من تقابل وتماثل وتتابع وتكرار ، وقَسَم الخ . . .

كذلك : نجد أنّ الخطبة الأولى تحفل بنفس الأدوات الفنية في الخطبة الأخيرة . . . فالعنصر (الصوري) يمكن ملاحظته في صياغة تتوالى « الصور » من خلالها حيناً واحدة بعد الأخرى (عائفة ، قالية ، لفظتهم ، عجمتهم ، شنائهم ، سبرتهم ، قرع الصفاة ، صدع القناة ، تطفح صفاته ، لا يترنق جانباه ، منهلاً رويّاً ، صافياً رويّاً ، ربيّ الناهل ، شعبة الكافل) الخ . . . فالصور - في الخطبة الأولى تتوالى واحدة بعد الأخرى . . . كذلك في الخطبة الأخرى ، فيما يفصح ذلك عن عنايتها (ع) بهذا العنصر الفني الذي يعمق ويبلور الدلالات ، فضلاً عن كونه مؤشراً إلى تمكّن

الشخصية من ناحية الفن : على نحو ما كان الإمام (ع) يعنى به ويكتشف الخطب والرسائل بالعنصر الصوري المشار إليه . . .

إنها (ع) تعنى بالصورة حتى في تبينها (ع) لمصالح الأحكام الشرعية ، فالإيمان : تطهير ، والصلاة : تنزيه ، والزكاة : تزكية وغناء ، والصيام : تثبيت ، والحج : تشييد ، والعدل : تنسيق ، والطاعة : نظام ، والإمامة : أمان ، الخ . . .

إن هذه التعريفات لمصالح الأحكام صيغت وفق صور (تمثيلية) كما هو واضح . . . كذلك : عندما نتحدث عن الحالة الاجتماعية لما قبل الإسلام ، نتوكل على عنصر الصورة أيضاً (فأنار الله بأبي محمد (ص) ظلمها ، وكشف عن القلوب بهمها ، وجلى عن الأبصار غممها) . . كذلك حينما نتحدث عن سمات الشخصية (لفظتهم بعد أن عجمتهم ، وشأنتهم بعد أن سبرتهم ، فقبحاً لأفون الرأي . . الخ) . . .

إذن : جاء استخدام الصورة منسجماً على مختلف الصُّعد كما لحظنا ، . . . مثلما جاء متنوعاً يتوزع بين الاستعارة والتمثيل وسواهما : حسب متطلبات الموقف ، . . . فمثلاً حينما تحدثت عن الأحكام (الصلاة ، الصوم ، الخ) جاءت بالصور (تمثيلية) ، لكنها جاءت بالصور (استعارية) في أغلب المواقف ، نظراً لكون الأحكام تتطلب بُعداً (تعريضياً) بها ، أي : تحتاج إلى تعريفها ، وهذا ما يتناسب مع أحد أشكال الصور (وهو التمثيل) مثل : الصبر : معونة ، برّ الوالدين : وقاية ، صلة الأرحام : منسأة ، الخ حيث إن (التمثيل) هو : إحداث علاقة بين الطرفين من خلال جعل أحدهما تجسيمياً للآخر ، وهو ما يتكفل به عنصر (التعريف) بالشيء ، فبرّ الوالدين - مثلاً - هو (وقاية) ، أي : عرفنا البرّ بكونه (وقاية) ، وهو ما تقوم به عملية (التمثيل) كما هو واضح . . . المهم ، أن عنصر الصورة بعامه ، يتنوع تبعاً لمتطلبات السياق ، كما أنه يتكثف ويقل أو ينعدم أحياناً : في سياقات لا تستدعي ذلك ، . . . والمهم - بعد ذلك - هو : أن الصورة تتميز بكونها مركزة ، عميقة ، مألوفة ، ذات إشارة ، وطرافة . . . فمثلاً تقول (ع) عن الإمام علي (ع) (ولأوردتهم منهلاً غيراً ، صافياً ، رويّاً ، فضفاضاً : تطفح صفاته ، ولا يترنق جانباه) . . .

إن الصور هنا (مألوفة) أولاً حيث إن المنهل وصفاءه وفضفضته الخ من الخبرات

اليومية التي يواجهها الإنسان ، . . . إلا أنه - بالرغم من إفتها ثم بالرغم من تواليها وكأنها متماثلة (روى ، صافي ، غير ، فضفاض) إلا أن كل واحدة من هذه السمات تحمل دلالة خاصة وليست مجرد عبارات أو صور مترادفة ، فالنمير غير الصفاء ، وهما غير الرواء ، وهي جميعاً غير الفضفضة ، . . . وبما أنها (ع) في صدد التعريف بمعطيات الإمامة لعلي (ع) حينئذ لا بد أن تتنوع هذه المعطيات بحيث تكون رياءً ، وغيراً ، و صفاءً الخ ، أي أن دقة المعطيات تطلبت دقة في صياغة الصور « فصفاء » الماء يحقق نوعاً من الإشباع يختلف عن الإشباع الذي يحققه حينها يكون « فضفاضاً » فالحالة الأولى (نوعية) والحالة الأخرى (كمية) ، كذلك فإن المنهل حينها يكون (رويًا) يختلف عن كونه (غيراً) ، فالنمير هو الزكي من الماء ، وأما (الروي) فهو ما يحقق الإرواء الكامل للعطش ، والأول هو (نوعي) والآخر (كمّي) ، وهكذا . . .

إذن : جاءت هذه الصور (بالرغم من أفتها) ذات صياغة عميقة ومركزة لا أثر فيها للكلام الزائد على الحاجة وهو أمر يتناسب مع الشخصيات المصطفاة التي (تعصم) من خطأ الكلام . . . كذلك نجد أن عنصر (الطرافة) مصحوباً بالعمق ، يطبع هذه الصياغة الصورية ، . . . فهي (ع) حينها رسمت صور المنهل : غيراً ، صافياً ، رويًا ، فضفاضاً ، أتبعتهما بصورة تفصيلية هي : أن هذا المنهل (تطفح صفاءً ، ولا يترنق جانباه) هذه الصورة : استكمال للصور السابقة وليست مجرد تفصيل لا ضرورة له ، بل هو صورة ضرورية لاستكمال المعطيات التي تستهدف (ع) توضيحها . . . فالمنهل لا يجسد مجرد تحقيق الإشباع المطلوب (من كونه غيراً أو رويًا الخ) بل هو يفيض بمعطياته بحيث يحقق المزيد من الإشباع من جانب ، وأنه يفيض على البشرية جميعاً وليس على أحد أو طائفة أو مجتمع دون سواه : من جانب آخر ، . . . ليس هذا فحسب ، . . . بل إن هذا المنهل يتسم بكونه دائم العطاء : لا أنه يتوقف حيناً أو يتكدر ، إنه منهل (لا يترنق جانباه) بعد أن يكون منهلاً (تطفح صفاءً) ، إن صفاءه تطفح بالمعطيات ، وهذه المعطيات لا تتوقف ولا يصيبها كدر . . . إذن : كم جاءت هذه الصورة المألوفة جداً ، محتشة بعناصر (الطرافة) و (العمق) و (التنوع) ، متجانسة بذلك مع طبيعة المعطيات التي تستهدف (ع) بأن توضح مستوياتها للقارىء . . .

وهذا كله فيما يتصل بعنصر (الصورة)

أما ما يتصل بالعنصر الإيقاعي واللفظي ، فإن السات الفنية لهذا الجانب نجدها موسومة بنفس الطابع . . . ففي صعيد « الإيقاع » نجد أن العبارات في غالبية الخطب تمضي (مقفاة) من حيث (القرار) ، و (متوازنة) من حيث الجمل ، و (متجانسة) من حيث الأصوات . . . كما أنها تخضع من حيث تكثيف الإيقاع أو تقليله أو عدمه : إلى طبيعة السياق الذي يفرض هذا التكثيف أو التقليل أو العدم ، . . . لذلك نجدها (ع) - بعد أن حشدت الخطبة الأخرى بمزيد من العبارات المقفاة ، إذا بها تتجه إلى العبارة المرسله حينها تتحدث عن معطيات الأحكام الشرعية (الصلاة ، الصوم ، الحج ، برّ الوالدين ، صلة الأرحام الخ) حيث لا نجد - حتى جملة واحدة تخضع للعبارة المقفاة ، بل تعوّض ذلك بعنصر الصورة التمثيلية كما أوضحنا) ، . . . والسّر في ذلك أن (الأحكام الشرعية) ما دامت تمثّل ظواهر موضوعية : كل واحد منها يحمل دلالة خاصة حينئذ فإن هذا التنوع لا يتطلّب (وحدة إيقاعية) بل يتطلّب (تنوعاً) في العبارة ، . . . ولذلك : جاءت العبارات جميعاً ذات طابع (مترسّل) : خلافاً لسائر الموضوعات المطروحة في الخطبة ، . . . وهذا يفصح عن سمة طالما أشرنا إليها وهي : أن المعصومين عليهم السلام ، لا يُعنون بالأداة الفنية بما هي مجرد أداة ، بل يوظّفونها من أجل الموضوع ، مما يجعل لتتاجهم طبيعته الخاصة المتفردة ، بالنحو الذي لحظناه .

« الأدب العام »

تمهيد

لحظنا أنَّ الأدب الذي أنتجه الإمام (ع) يتناول ظواهر فكرية مختلفة : تشكل ضرورة ثقافية لاستكمال ما بدأه الرسول (ص) في هذا الميدان .

أما انعكاسات هذا النتاج فلا نتوقع أن تفرز إلا في الجيل اللاحق وما بعده كما سنرى : عدا شذرات منه نجدتها منعكسة في الخطب أو الخواطر النثرية التي تمثلها أصحابه في المناسبات المختلفة ، حيث نجد أنَّ القرآن الكريم وخطب الرسول (ص) وأحاديثه وخطب الإمام (ع) ورسائله وأحاديثه تظل مادة أدبية وفكرية يتوكل عليها هؤلاء الأصحاب ، على نحو ما نعرض له فيما بعد .

على أية حال ، إذا تركنا النتاج الذي اقترن بما رُسم من الخطب والرسائل إلى مطلق النتاج ، أمكننا الذهاب إلى أن نتاج هذه الفترة قد تضخم - كما أشرنا - حجماً ، ولكنه لم يتطور فنياً بالنحو الملحوظ ، إلا في صعيد ما هو جزئي من عناصر الفن دون أن ينسحب على ما هو كلي أو عام فيه، من حيث البناء أو اللغة الفنية ؟ .

المهم ، أن نعرض لخارطة هذا الأدب نثرياً وشعرياً في ضوء الملاحظات التي أشرنا إليها . لكن ينبغي قبل ذلك أن نشير (من حيث الفكر) إلى أنَّ أدب هذه الفترة هو امتداد للفترة السابقة من حيث تمخض النشاط الأدبي للظواهر الاجتماعية (وفي مقدمتها : تسجيل الأدب للأحداث السياسية من جانب واستتلاء هذه الأحداث بروز آداب جديدة من جانب آخر) .

أما تسجيله للأحداث السياسية ، فتبدأ من حادثة السقيفة ، فالفتوحات العسكرية ، فالمعارك العسكرية التي خاضها (ع) ، . . . وأما استلاء هذه الأحداث لبروز النشاط الجديد فتتمثل - بصورة رئيسة - في ولادة أدب يمكن تسميته بـ (أدب الاستدلال) أو (الاحتجاج) حيث إن الوقائع التي رافقت حياة علي (ع) في اعتزاله أزمته خاصة ، ثم دخوله ميدان العمل الرسمي وما واكب ذلك من معارك عسكرية وإعلامية (في الداخل) : استتلت ميلاد أدب ينتصر لعلي (ع) من جانب ، ويحتج على الأطراف الأخرى من جانب آخر . . . ليس هذا فحسب ، بل إن الأطراف الاجتماعية الأخرى دخلت في المعركة أيضاً ، وحينئذ ترتب على ذلك ميلاد أشكال متنوعة من النشاط الأدبي الذي ترفده طبيعة هذا المناخ المتوتر .

وحيال ذلك ، لا نتوقع أن يبرز أي أدب عابث (مثل أدب الخمر والجنس واللهو) بقدر ما يتمحّض الأدب لأحداث العصر التي أشرنا إليها .

وفي ضوء هذه الحقائق ، نتقدم إلى عرض هذا الأدب : من حيث طوابعه الفكرية وانعكاسات العصر عليه ، ثم من حيث طوابعه الفنية ، ثم - من جانب ثالث ملاحظة انعكاسات أدب القرآن والنبي (ص) وعلي (ع) على النتاج الأدبي .

ونبدأ بالحديث أولاً عن :



الشعر

يظل الشعر - كما هو الغالب في نتاج أية فترة - هو الفن الأكثر شيوعاً في الحقب التي نورّخ لها ، كما أنه فنياً يظل موسوماً بنفس السمات التي لحظناها في العصر السابق من حيث عدم العناية بجمالية لغته وذلك - بطبيعة الحال - لنفس الأسباب السياسية التي تحتجز الشاعر عن الاهتمام بأسلوبه في غمرة انشغاله بالهموم والمشكلات الاجتماعية التي تحياها هذه الفترات الحديثة من تاريخ الإسلام .

ويمكننا أن نشطر الشعر في هذه الفترة إلى غطه المؤلف : القصيد ، وإلى غطه الذي

فرضته المعارك العسكرية : الرجز ، . . . وإذا كان الرجز في الفترة السابقة يتنفس ببطء في السنوات العشر التي شهدت معارك مختلفة ، فإنه في الفترة التي نؤرخ لها يأخذ بتكثُر ملحوظ حتى أنه ليطغى طغياناً يضطر إلى تسجيله في المعارك التي خاضها الإمام علي (ع) بالذات : نظراً لكونها تدور في الداخل بين الشرعيين والمتمردين على العكس من المعارك التي حدثت قبلها - أي زمن التوسُّع الجغرافي - حيث إنّ الطرف المفتوح عسكرياً لا يألف لغة الفاتح ولا خلفيته العسكرية والثقافية والاجتماعية التي تدفعه إلى أن « يرتجز » وأن يستند رجزه إلى بطولة فردية أو نسبية أو دينية تؤجج من تصعيد المعركة . . .

ولعلّ معركة صفين تظل هي المادة المتفجرة التي خبّرت ظاهرة (الرجز) أكثر من غيرها ، حتى أنها شكّلت طابعاً ملحوظاً لا تكاد أية معركة أخرى أن تضارعها في حجم النتائج الذي صوّرت عنه . . . ولعلّ لطول المعركة التي استغرقت أمداً كبيراً : أثره في كثرة الرجز فيها بالقياس إلى غيرها .

بعمامة ، يمكن رصد هذا النمط من الشعر من خلال تطّبعه بالسّمات التالية :

ألفّة العبارة في الغالب ، التصعيد العاطفي فيها . . . ، اقترانها بالتمجيد الفردي والاجتماعي - أي فخر المقاتل ببطولته الفردية من جانب وانتسابه إلى قبيلته من جانب آخر ، والفخر بالبطولة الإسلامية - كأن يفتخر المرتجز بالنصر الإسلامي في معركة بدر سابقاً ، والفخر بانتسابه الإسلامي من جانب رابع : يقابله - بطبيعة الحال - أن يفتخر المرتجز الآخر ببطولته وأمجاده الجاهلية . . . ، توشيح الرجز حيناً باللغة المصوّرة . . . ، وتضمينه للدلالات الإسلامية (من القرآن والسنة) فضلاً عن تضمينه للفكر الإسلامي ذاته .

أمّا ألفّة العبارة وسهولتها ، وربما ابتذالها حيناً فأمر تفرضه طبيعة الجوّ العاطفي والاجتماعي الذي لا يسمح لا بالتزيق الفني ولا حتى بالعمق التصويري : نظراً لعدم تصوّر إمكان أن يتسم الجند بثقافة مماثلة للقواد العسكريين الذين يرتجزون في الغالب ، إلّا في نماذج نادرة ، وهذا من مثل النابغة الجعدي الذي يُعدّ من كبار شعراء ما قبل الإسلام ، ثم امتداد حياته الفنية في العصر الإسلامي ، وامتدادها إلى معركة صفين ،

لذلك يقدّم رجزاً مطبوعاً بالسّمات تختلف عما أشرنا إليها من نحو قوله في المعركة المشار إليها :

قد علم المصران والعراق أنّ علياً فحله العتاق أبيض جحجاح له رواق
إنّ الأولى جاروك لا أفاقوا لكم سباق ولهم سباق قد علمت ذلكم الرفاق (٦٩)

فالملاحظ أنّ هذا الرجز يتناسب مع نضج هذا الشاعر حيث ضمّنها عنصراً
صورياً (فحله العتاق ، أبيض ، جحجاح ، له رواق الخ) ، كما أنّه - لفظياً وإيقاعياً -
يتميز بالإحكام والإشراق والسهولة ، مما لا نجده لدى غيره من الشعراء ، وهو أمر
طبيعي ، ما دام هذا الشاعر يملك ماضياً شعرياً يفرض عليه مثل هذا النموذج المحكم
من الرجز .

ويمكننا أن نظفر بنماذج أخرى تمتاز بقوة اللغة وإشراقها ، وبلجونها إلى العنصر
الصوري ، فمثلاً نجد العنصر الصوري والتضمين للدلالات القرآنية الإسلامية بعمامة
في بعض النماذج مثل (ما قيل في معركة الجمل) :

سيروا أباييل وحثوا السير إذا عزم السير وقولوا خير (٧٠)
ومثل تعقيب أحدهم على من أقسم بآل محارب علياً (ع) ولكنه بتأثير من الغواة
كفر عن قسمه بالعتق (في نفس المعركة) :

لم أركا ليوم أخا إخوان أعجب من مكفر بالإيمان
بالعتق في معصية الرحمن (٧١)

ففي النموذج الأول عنصر (صوري) و (تضمين) لقصة الفيل ، وفي النموذج
الآخر : تضمين لدلالة فقهية هي : القسم والعتق والتكفير ، . . . في النموذج الأول
عنصر (عاطفي) وفي الآخر عنصر (استدلائي) ، وعنصر (السخرية) . . . حيث إنّ
توشيح الرجز بأمثلة هذه العناصر يُضفي عليه قيمة جمالية دون أدنى شك ، مما يعني أنّ

(٦٩) الكامل في التاريخ ، ابن الأثير : دار صادر ، ج ٣ ، ص ٢٨١ .

(٧٠) تاريخ الطبري : ط المكتبة التجارية ، مصر ، ج ٣ ، ص ٤٩٥ .

(٧١) نفس المصدر : ص ٥١٤ .

الرجز ليس - في الحالات جميعاً - يعتمد مجرد التصعيد العاطفي واللغة المبتذلة والمباشرة ...

* * *

وإذا كان الرجز يمثل (نشيداً عسكرياً) من قبل المقاتل ذاته ، فإن (القصيد) أيضاً ساهم في المعارك ولكن من الخارج أي من خلال الحث والتشجيع ، كما سنرى .

لكن ينبغي أن نتحدث بعمامة عن الشعر في هذه الفترة التي نؤرخ لها فيما قلنا بأن قيمته (فنياً) لم تبرز لأسباب سياسية واجتماعية أشرنا إليها . وأما (فكرياً) فإن الصعيد الذي يتحرك فيه يظل إما « تسجيلاً » للأحداث والمواقف ، أو مدحاً للمسؤولين ، أو وصفاً للمعارك ، أو « احتجاجاً » على مذهب ، أو تمجيداً لدلالات إسلامية أو أخلاقية ... وكل أولئك يتم إما من خلال (لغة الاحتجاج) بالنسبة لشعر المواقف والمعارك في الغالب ، أو مجرد العرض بالنسبة للشعر الذي يُعنى بإبراز المفهومات الإسلامية والأخلاقية ... بيد أن الشعر الاحتجاجي يظل فارصاً فاعليته منذ بداية العصر الذي نؤرخ له : مثل حادثة السقيفة التي استتلت انشطاراً بين مختلف القوى الاجتماعية ، فيما سجلها شاعر (تردّد المؤرخون في تشخيص اسمه : الفضل بن العباس أو أحد الهاشميين) يقول محتجاً على نتائج الحادثة :

ما كنت أحسب أن الأمر منصرف	عن هاشم ثم منها عن أبي حسن
أليس أول من صلى بقبلته	وأعلم الناس بالقرآن والسُّنن
وأخر الناس عهداً بالنبي ومن	جبريل عون له في الفُسل والكفن ^(٧٩)

كما أن الشاعر المعروف حسان بن ثابت : سجّل جانباً من ذلك بقوله :

جزى الله عنا - والجزاء بكفه -	أبا حسن عنا ومن كأبي حسن
سبقت قریشاً بالذي أنت أهله	فصدرك مشروح ، وقلبك ممتهن
تمنت رجال من قریش أعزّه	مكانك ، هيهات الهزال من السمن

حفظتَ رسول الله فينا وعهده إليك، ومَنْ أولى به منك ، مَنْ وَمَنْ
ألستَ أخاه في الصدى ووصيته وأعلمَ فهمٍ بالكتاب وبالسُنن (٧٣)

فنيًا

يظل هذا النص وسابقه محكوماً بطابع الشعر الناصح فنيًا ، طالما يصدر عن شعراء عُرِفوا بماضيهم وتجاربهم الأدبية ، فبالرغم من كونه شعرًا احتجاجيًا يتطلب مزيداً من عرض الحقائق بصورة مباشرة ، إلا أنه مُشرق مُحكم من حيث العبارة ، موشَّح بشيء من الصور « التشبيهية » و « التضمنية » التي يتطلبها موقف يقارن بين شخصية الإمام (ع) وبين سواه ، حيث إنّ المقارنة بين الأشخاص تستدعي (تشبيهاً) بين طرفي المقارنة ، كما تستدعي (تضميناً) لآية أو حديث نبوي أو حادثة أو موقف ، يسند طرف المقارنة : كما هو واضح .



وبعامة ، إذا تجاوزنا شعر الاحتجاج إلى الأشكال الأخرى التي أشرنا إليها ، وجدنا أنّ الشعر قد ساهم في تسجيل المعارك الخارجية التي شهدتها العصر في سنوات أبي بكر وعمر وعثمان ، كما ساهم في تسجيل المعارك الداخلية التي خاضها علي (ع) في الجمل وصفين والنهروان ، مثلما ساهم في تمجيد القيم الإسلامية والأخلاقية : مع ملاحظة أنّ الشعر (والنثر أيضاً) برز وتضخم حجمه في السنوات الأخيرة التي اقترنت بمقتل عثمان ، وتُرد معاوية ، والمعارك المشار إليها : نظراً لاقترانها بالمشكلات المختلفة التي تعكس أثرها على حقل الأدب أيضاً . . .

وجاءت وفاة الإمام علي (ع) خاتمة لهذا العصر حيث استشهد (ع) في محراب الكوفة من قبل أحد الخوارج ، ولا بد أن يترك هذا الاستشهاد أثره على حقل الأدب (الشعر منه بخاصة) ليس في نطاق العصر الذي نُورِّخ له بل يمتد في كل العصور: ما دام مرتبطاً بمفهوم (الإمامة) من جانب وهي لا تقف عند الحدود العاطفية للفرد بل ترتبط

بالموقف (العقائدي) كما هو واضح . . . ومن جملة الذين عاصروا الإمام (ع) وسجلوا
حادثة استشهاده ، أبو الأسود الدؤلي :

أفي شهر الصيام فجعتمونا بخير الناس طُراً أجمعينا
قتلتم خير من ركب المطايا وذلها ومن ركب السفينا
لقد علّمت قريش حيث كانت بأنك خيرها حسباً وديناً^(٧٤)

كما سجلها شاعر آخر (بكر بن حساد الباهري) :

قتلت أفضل من يمشي على قدم وأعظم الناس إسلاماً وإيماناً
وأعلم الناس بالقرآن ثم بما سنّ الرسول لنا شرعاً وتبياناً
صهر النبي ومولاه وناصره أضحت مناقبه نوراً وبرهاناً
وكان فيه على رغم الحسود له مكان هارون من موسى بن عمراناً
ذكرت قاتله - والدمع منحدر - فقلت : سبحان ربّ العرش سبحاناً
إنّي لأحسبه ما كان من أنس كلا ولكنه قد كان شيطاناً^(٧٥)

يلاحظ : أنّ هذا النص الشعري يتميز بلغة محكمة ومشرقة ومصورة ، حيث لا
نجد فيه ابتذالاً ولا التواء تعبيرياً ، بل يمضي مناسباتاً مشرقاً من حيث الإيقاع ، كما يُوثق
بعنصر (صوري وتضميني) (مكان هارون من موسى بن عمراناً) . مثلما يتضمن
عنصراً (حوارياً) (فقلت : سبحان ربّ العرش سبحاناً) حيث أضفى هذا (الحوار
الداخلي) حيوية ملحوظة على النص : بصفة أنّ محاوراة الإنسان مع نفسه : تشكل جزء
غير منفصل عن سلوكه العام . . . كما أنّ توشيح النص بالجميل الاعتراضية من نحو
(وكان منه - على رغم الحسود له -) ومن نحو : (ذكرت قاتله - والدمع
منحدر -) . . . حيث إنّ الجملة الاعتراضية فرضت جمالياتها على النص : نظراً لكثرة
حساده (ع) من حيث كونه كان من النبي (ص) بمنزلة هارون من موسى : بنص
النبي (ص) نفسه ، . . . وحيث إنّ الشاعر حينما يضع عبارة (على رغم الحسود) في

(٧٤) المجالس السنية : مج ٢ ، ص ٣١٣ .

(٧٥) نفس المصدر : ص ٣١٦ .

موضع اعتراض ، يكون بذلك قد استخدم هذا العنصر الفني في سياق مناسب كل المناسبة كما هو واضح . . . ويلاحظ أخيراً : أنَّ استخدامه للصورة (التقريبية) (إنِّي لأحسبه ما كان من أنس كلا ولكنه قد كان شيطانا) قد أضاف إلى هذا النص خصيصة فنية أخرى : ضخمت - دون أدنى شك - من حيويته وجماليته ، حيث إنَّ (تقريب) القاتل وحسابه (شيطانا) وليس إنساناً ، يظل حقيقة مرتبطة بما هو واقعي وليس بما هو تخيُّلي ، وحينئذٍ حين يصوغ الشاعر ما هو (حقيقة) بلغة فنية تعتمد أدوات التوكيد (إنِّي لأحسبه) ثم أداة النفي (ما كان من أنس) ، ثم عنصر (التكرار) (كلا) الخ . . . يكون حينئذٍ قد صُعد بالنص إلى ذروة الإمتاع الفني .

الرسالة

تظل (الرسالة) ، أو ما يصطلح عليه بـ (الكتب الإدارية) هي العنصر الغالب الذي تضخم حجمه بالقياس إلى الفترة السابقة ، وذلك بسبب التوسع الجغرافي للمجتمعات الإسلامية واستتباعها كثرة الولاة والموظفين بعامة ، ثم بسبب تضخم المشكلات المتصلة بالوضع السياسي والعسكري الذي رافقته الخلافات المذهبية واستتباعها تغيير الولاة ، ومن ثم انعكاس ذلك على تضخم حجم الموظفين واستتباع هذا التضخم : تضخماً في حجم الرسائل أو الكتب الإدارية بطبيعة الحال . . . ليس هذا فحسب بل إنَّ الحاكم أو الوالي يضطرُّ إلى (مراسلة) الشخصيات المتميزة : لمبايعته أو تأييده ، أو تحذيرها من المواقف المضادة له مثلاً ، مضافاً إلى أنَّ طرفي المراسلة لا يكتفيان بإجابة واحدة (نظراً لتعقد الأوضاع الاجتماعية وعمق الخلاف واقتراحه بالمحاولات الاستدلالية في تثبيت وجهة النظر) ، كل أولئك يجعل الرسائل المتبادلة بين الطرفين ذات طابع استمراري : حيث تُكتب (الرسالة) ويُرد عليها ، ثم يُرد على هذا الرد ، وهكذا . . .

إذاً : تبدأ (الرسالة) في هذا العصر بالتضخم للأسباب التي ذكرناها ، لكن دون أن تقترن بتطور فني ملحوظ إلّا نادراً ، وذلك بسبب الحرص على إبراز الدلالة « الفكرية » للرسالة ، وهي الدلالة التي تحتل أهميتها الكبيرة في مثل هذا المناخ المشحون بالتوترات السياسية والعسكرية حيث لم تسبقها تجارب امتدادية . . . ومن الواضح أنَّ

التأزمات السياسية أو العسكرية تخفّ حدثها وتصبح مألوفة نسبياً إذا امتدّ أمدها ، وهذا ممّا يسمح للكاتب أو الشاعر أن يُعنى بالصياغة الفنية لتتاجه ، ممّا نلاحظ انعكاساته في الأجيال اللاحقة . . .

وأيّما كان ، بمقدورنا أن نستشهد بنموذج أو أكثر لفن (الرسالة) المطبوعة بسيات الألفة والوضوح والمباشرة مع التوشيح بالعنصر الصوتي في الغالب ، وبالعنصر الصوري نادراً ، وبالاقتباس والتضمين للقرآن والسنة : ومع ملاحظة أنّ افتتاحها بالحمد لله تعالى ومعطياته : بخاصة نعمة الإسلام والهداية : يظل هو الطابع لهذا الشكل الفني . . . نلاحظ ذلك - على سبيل المثال - في رسالة محمد بن أبي بكر إلى معاوية :

(سلام على أهل طاعة الله عن هو مسلم لأهل ولاية الله . أمّا بعد ، فإنّ الله بجلاله وعظمته وسلطانه وقدرته ، خلق خلقاً بلا عبث ولا ضعف في قوّته ، لا حاجة به إلى خلقهم ولكنه خلقهم عبيداً ، وجعل منهم شقيّاً وسعيداً وغريباً ورشيداً ، ثم اختارهم على علمه ، فاصطفى وانتخب محمداً (ص) فاختره برسالته ، واختاره لوحيه واثمنه على أمره ، وبعثه رسولاً مصدّقاً لما بين يديه من الكتب ودليلاً على الشرائع ، فدعا إلى سبيل ربّه ، أمره بالحكمة والموعظة الحسنة ، فكان أول من أجاب وأناب وصدّق فأسلم وسلم : أخوه وابن عمّه علي بن أبي طالب - عليه السلام - فصدّقه بالغيب المكتوم ، وآثره على كل حميم ، ووقاه كل هول ، وواساه بنفسه في كل خوف ، فحارب حربه وسالم سلمه . . . الخ . . .) (٧٦) .

فالملاحظ في هذا الكتاب : افتتاحه بعظمة الله ، والتركيز على هدف الخلق من حيث توظيفه للعمل العبادي ، وهذا التركيز له أهميته من حيث المبنى الهندسي للرسالة ، لأنّ الكاتب استهدف من ذكره أنّ إبداع الله للخلق هو من أجل هدف عبادته أن يعرّج من ذلك إلى صميم الفكرة التي استهدفها الكاتب لمعاوية من حيث منازعته علياً (ع) للخلافة ، لذلك عرّج على خلافة النبي (ص) وأنّه قد أرسل لهذا الهدف العبادي ، ثم على عليّ (ع) من حيث تصديقه للرسول (ص) ، ثم الدخول في الموضوع من خلال المقارنة بين علي (ع) ومعاوية

والمهم ، (من حيث السمات الفنية) أن كلا من الوضوح والألفة ، والتوشيح الإيقاعي ، والتضمين للقرآن والسنة : طبعت هذه الرسالة ، أما الوضوح والألفة فلا يحتاجان إلى تعقيب ، وأما التوشيح الإيقاعي فيتمثل في مثل (خلقهم عبداً ، وجعل منهم شقياً وسعيداً ، ونحوياً ورشيداً) ، وأما التضمين ، للقرآن فمن نحو (فدعا إلى سبيل ربّه بالحكمة والموعظة الحسنة) ، وأما التضمين للسنة فمثل قوله من علي (ع) وعلاقته بمحمد (ص) (فحارب حربه وسالم سلمه) حيث تتضمن هذه العبارة قول النبي (ص) عن علي (ع) بأنه (ص) سَلِمَ لِمَن سَالَهُ وَحَرَبَ لِمَن حَارَبَهُ ، . . .

الرسائل والمساجلات

الرسالة المتقدمة تمثل - في الواقع - نموذجاً مما يمكن تسميته بأدب « المساجلات » حيث إنها تختلف عن الرسائل الإدارية الصرفة التي أعرضنا عن تقديم نماذجها : نظراً لكونها (كُتِبَ إدارية) يطنى عليها الجانب التقريري ، . . . وهذا على العكس من الرسائل المتبادلة بين المسؤولين أو الشخصيات المتميزة مثل الرسائل المتبادلة بين علي (ع) ومعاوية مثلاً ، أو بين هذا الأخير وبين شخصيات كثيرة حاول اجتذابها إلى ساحته ، ثم ردت على ذلك مثلاً ، وهي رسائل تُعدّ بالعشرات حيث شكلت مادة أدبية ضخمة أفرزها هذا العصر الذي نؤرخ له . . . لكن بما أن قسماً كبيراً من هذه المساجلات تخص الأدب الشرعي الذي عرضنا له في نتاج الإمام علي (ع) : حينئذ لا نجد مسوغاً لعرضها في هذا الحقل العام ، كما أن قسماً آخر منها يضؤل فيها عنصر الفن بحيث لا يتجاوز اللغة العادية للرسالة ، فضلاً عن أن قسماً ثالثاً منها يتضمن ما هو غير لائق أخلاقياً : لذلك لا نجد مسوغاً للاستشهاد بنماذجها أيضاً .

بيد أن حرصنا على الإمام بالطوابع الفنية لأدب الرسائل وما اكبتها من المساجلات ، يقتادنا إلى عرض الظواهر التي واكبت هذا النوع من الأدب وفي مقدمتها :

المساجلات والشعر

الملاحظ أنّ كتابة الرسائل في هذا العصر الذي نؤرّخ له قد اقترن بظاهرة تطعيم (الرسالة) بـ (الشعر) : نظراً لفاعلية الشعر آنذاك ، حتى أنّ بعض الرسائل تتمخّض للشعر : خلاً مقدماتها التي لا بد من كتابتها نثراً . وبلغت العناية بعنصر الشعر أن يضطر الكاتب : إمّا أن يستشهد بنموذج أو تكليفه شاعراً لهذه المهمة : إذا لم يكن كاتبها شاعراً .

والمهم ، أنّ المساجلة المقترنة بالشعر أو الشعر المحض ، يمكننا ملاحظته في النموذج الآتي ، وهو كتاب عبد الله بن عباس إلى عمرو بن العاص الذي كتب إليه رسالة يدعو إلى التدخل في إنهاء حرب صفين وختمها بأبيات شعرية ، حيث أجابه ابن عباس نثراً وطعمها بأبيات لأخيه الشاعر المعروف : الفضل بن العباس :

(أمّا بعد : فإنّي لا أعلم أحداً من العرب أقلّ حياء منك ، إنك مال بك الهوى إلى معاوية ، فبعته دينك بالثمن الأوكس ، ثم خبطت الناس في عشواء طمعاً في الدنيا ، فلما ترامينا أعظمت الحرب والرماء إعظام أهل الدين ، وأظهرت منها كراهية أهل الورع لا تريد بذلك إلاّ تمهيد الحرب وكسر أهل الدين ، فإن كنت تريد الله فارجع إلى بيتك ودع الطمع في مصر والركون إلى الدنيا الفانية . واعلم أنّ هذه الحرب ليس فيها معاوية كعلي : بدأها علي مع الحق وانتهى فيها إلى العذر ، وبدأها معاوية بالبغي وانتهى فيها إلى السرف . وليس أهل الشام كأهل العراق : بايع أهل العراق علياً وهو خير منهم وبايع أهل الشام معاوية وهم خير منه ، ولسنا أنا وأنت فيها سواء : أردتُ الله وأنت أردت مصر ، وقد عرفْتُ الشيء الذي باعدك مني ، ولا أعرف الشيء الذي قرّبك من معاوية ، فإن تردّ شرّاً لا نسبقك به ، وإن تردّ خيراً لا تسبقنا إليه ، والسلام) .

ثم طعم الرسالة بأبيات لأخيه الفضل ، جاء فيها :

أمّا علي ، فإنّ الله فضّله	بفضل ذي شرف عال على الناس
إن تعقلوا الحرب نعقلها مخيسة	أو تبعثوها فإنّا غير أنكاس

قتلى العراق بقتلى الشام ذاهبة هذا بهذا ، وما بالحق من باس^(٧٧)

إنّ هذا النموذج من المساجلات النثرية المطعمة بالشعر يمثل نموذجاً رفيعاً من أدب هذه الفترة التي نؤرّخ لها . . . فالنص النثري قد حفل بخصائص فنية ملحوظة ، منها :
العنصر (التصويري) من نحو (فبعته دينك بالثمن الأوكس ، ثم خبطت الناس في عشواء طمعاً في الدنيا . . .) حيث اعتمد عنصر (الاستعارة) في تحليله سلوك الشخص المشار إليه ، . . . ومنها : عنصر (التقابل والتضاد) حيث يبرع هذا الكاتب في استخدام العنصر المذكور بنحو يدعو إلى التأمل ، . . . لنقرأ بدقة هذه المقابلات :

- بدأها علي مع الحق ، وانتهى فيها إلى العذر ، وبدأها معاوية بالبغي ، وانتهى فيها إلى السرف .

- ليس أهل الشام كأهل العراق .

- بايَع أهل العراق علياً وهو خير منهم وبايَع أهل الشام معاوية وهم خير منه .

- عرفْتُ الشيء الذي باعدك مني ، ولا أعرفُ الشيء الذي قرّبك من معاوية .

- فإن ترد شراً لا نسبقك به ، وإن ترد خيراً لا تسبقنا إليه .

إن هذه (المقابلات) تتم عن براعة ملحوظة لا تتأتّى إلّا لمن أوتي خبرة فنية وذهنية وثقافية واجتماعية : تجعله متمكناً من الاستدلال الفني بهذا النحو .

وأما النص الشعري الذي طُعم به الكتاب (وهو للفضل بن عباس) ، فقد اعتمد بدوره عنصر (المقابلة) - في أحد عناصر الفن - حيث قابل بين قتلى العراق وقتلى الشام ، وقابل بين (هذا بهذا) ، وعقّب بأنّه (ما بالحق من باس) ، حيث استثمر عنصر (التقابل) لتثبيت الحق وليس للتلاعب بالحقائق أو الألفاظ : كما صنع الشخص المرسل إليه ، إذ أنكر هذا الشخص الأخير (وهو عمرو) أن يكثر قتلى الطرفين - ليس حباً للمسالمة - بل خوفاً من الهزيمة بينا أجابه (الفضل بن عباس) بأنّ قتلى هؤلاء بأولئك ، وإنّ ذلك من أجل الحق (وبالحق من باس) . . وهذا يعني أنّ عنصر

(التقابل الفني) قد وظّفه هذا الشاعر من أجل الحق ، وهو أمر يُضفي على فن الشعر : فضيلة الصدق العاطفي الذي يتطلبه الفن : كما هو واضح ، هذا فضلاً عما نلاحظه في الأبيات المشار إليها من : انسيابية ورشاقة لفظية وإيقاعية .

* * *

النموذج المتقدم يمثل نمطاً من المساجلات النثرية المقترنة بالشعر .

أمّا المساجلات التي تتمحّض شعراً ، فيمكن ملاحظته في النموذج الآتي وهو
نعيم بن هبيرة حيث أجاب أخاه (مصقلة) - وكان عاملاً للإمام علي (ع) وهرب إلى الشام ليتخلّص من مال اشترى به سبي بعض الفتوح ، وكتب إلى أخيه ليلحق به في الشام - فأجابه « نعيم » ، بأبيات جاء فيها :

لو كنت أدّيت مال القوم مصطبراً	لالحق ، أحييت أحياناً وموتانا
لكن لحقت بأهل الشام ملتمساً	فضل ابن هند وذالك الرأي أشجاناً
فاليوم تفرع سن العجز من ندم	ماذا تقول ، وقد كان الذي كانا
أصبحت تبغضك الأحياء قاطبة	لم يرفع الله بالبغضاء إنساناً ^(٧٨)

واضح ، أنّ هذه الأبيات (من حيث الفن) تتميز بانسيابية ملحوظة ، موشحة بعنصر (صوري) من نحو : (تفرع سن العجز) ، وبعنصر (استدلاي) من نحو (لم يرفع الله بالبغضاء إنساناً) . . . وأما (من حيث الفكر) فإنّ مطالبة الأخ لأخيه بأن ينصاع للحق : كافية في تطبيعها بسمة الصدق العاطفي الذي يتطلبه الفن : كما كرّرنا . وأمّا (من حيث الشكل) فإنّها تمثّل نموذجاً من المساجلات التي تجيب على (رسالة نثرية) بـ (رسالة شعرية) ، فيما يشير هذا النمط من الإجابة إلى طابع أدبي خبرته هذه الفترة التي نورّخ لها (ومثلها بعض الفترات السابقة أو اللاحقة لها) ، مما لا مناص لمؤرّخ الأدب من تسجيلها في هذا الميدان .

الخطبة

إذا كانت (الرسالة) - في هذا العصر الذي نؤرخ له قد تضخم حجمها : نظراً للمتطلبات الإدارية التي تفرض نوعاً خاصاً هو (أدب الرسائل الإدارية) ، أو لمتطلبات سياسية وإعلامية تفرض (أدب المساجلات) بالنحو الذي لحظناه ، ... فإن (الخطبة) قد تضخم حجمها أيضاً ، وذلك لمتطلبات مماثلة ، ولأسباب أخرى أهمها هو : طبيعة المعارك العسكرية والإعلامية التي شهدتها هذا العصر ، ...

طبيعياً ، ثمة نمو ملحوظ لفن الخطبة يحسده الإمام علي (ع) بخاصة فيما عرف بها رائداً بلا منازع وهو ما عرضنا له في الأدب الشرعي ، كما أن متطلبات الوضع السياسي لكل من تسلم مسؤولية الحكم ، فرضت نشاطاً ملحوظاً في ميدان الخطبة بحيث شكلت ظاهرة تكاد تميز هذا العصر الذي نؤرخ له (من حيث الكم والنوع) ، فكل مسؤول يتسلم سلطة رسمية لا بد أن يخطب ، وولاته لا بد أن يخطبوا أيضاً ، وطبيعة الصراعات الاجتماعية تفرض على أطراف الصراع أن يخطبوا أيضاً ، وهكذا ...

لكن ، بغض النظر عن الخطب السياسية التي يضؤل فيها عنصر الفن ، فإن الخطب التي تحركت في مجالات أخرى مثل : الخطب العسكرية ، أو خطب الاحتجاج أو خطب التوعية العبادية : تظل فارضة فاعليتها أيضاً ، مشفوعة بلغة (الفن) التي تسمح لنا بعرض مستوياتها فنياً وفكرياً ...

ولعلّ أبرز ما يمكن تقديمه في هذا الميدان ، هو : الخطب التي نشطت في مجال ما نسميه بـ :

خطب المشاورة

إن خطب (المشاورة) تتمثل في الغالب في المجالات العسكرية التي طبعت هذا العصر ، فكل معركة : يمهّد لها باجتماع خاص يحضره رجال الحل والعقد ، وحينئذٍ يقترح رئيس الاجتماع : دخولاً لمعركة أو تعاملًا سياسياً مع أحد الأطراف ، ... ويبدأ أعضاء الاجتماع بإعطاء الرأي مع خلال (الخطب) التي يرتجلونها ، موشحة - بطبيعة الحال - بخصائص الفن .

ويمكننا - على سبيل المثال - أن نقدّم نموذجاً لنشاط (الخطبة) في معركة صفّين ، حيث جمع الإمام (ع) كبار المهاجرين والأنصار ، وأخبرهم بعزمه على المسير إلى الشام ، وطلب منهم المشاورة ، فوافقوه على المسير ، وخطبهم من جديد ، وخطبوا أيضاً ، فكان ممن خطب (هاشم بن عتبة) حيث قال :

(أما بعد - يا أمير المؤمنين - فأنا بالقوم جد خبير ، هم لك ولأشياحك أعداء ، وهم لمن يطلب حرث الدنيا أولياء ، وهم مقاتلوك ومجادلوك ، لا يبقون جهداً مشاحة على الدنيا وضناً بما في أيديهم . . .) (٧٩) .

وخطب عمار بن ياسر :

(يا أمير المؤمنين ، إن استطعت ألاّ تقيم يوماً واحداً فافعل : اشخص بنا قبل استعار نار الفجرة واجتماع رأيهم على الصدور والفرقة . . .) (٨٠) .

وخطب قيس بن سعد :

يا أمير المؤمنين : انكمش بنا إلى عدونا ولا تعرج ، فوالله لجهادهم أحبّ إليّ من جهاد الترك والروم ، لإدهانهم في دين الله واستذلالهم أولياء الله من أصحاب محمد صلى الله عليه وآله (٨١) .

وخطب سهل بن حنيف :

(يا أمير المؤمنين : نحن سلّم لمن سالت وحرب لمن حاربت ، ورأينا رأيك ونحن يمينك . . .) (٨٢) .

وعندما عزم (ع) على التوجه ، بدأت (الخطبة) أيضاً ، فكان ممن خطب عمرو بن الحمق :

(٧٩) جمهرة الخطب : ج ١ ، ص ٣١٣ .

(٨٠) نفس المصدر : ص ٣١٣ .

(٨١) نفسه : ص ٣١٣ .

(٨٢) نفسه : ص ٢١٤ .

(والله يا أمير المؤمنين ، إنّي أحببتك ولا بايعتك على قرابة بيني وبينك ولا إرادة مال توهبنيه ولا التماس سلطان ترفع ذكري به ، ولكنني أحببتك بخصال خمس : أنك ابن عمّ رسول الله (ص) ووصيه ، وأبو الذرية التي بقيت فينا من رسول الله (ص) ، وأسبق الناس إلى الإسلام ، وأعظم المهاجرين سهماً في الجهاد ، فلو أنّي كُلفت نقل الجبال الرواسي ونزح البحور الطوامي حتى يأتي عليّ يومي في أمر أقويّ به وليّك وأهين عدوك ما رأيت أنّي قد أدت فيه كل ما يحقّ عليّ من حقك) (٨٣) .

وخطب حجر بن عدي :

(يا أمير المؤمنين : نحن بنو الحرب وأهلها الذين نلقحها ونتنجها قد ضارستنا وضارسانها ، ولنا أعوان وعشيرة ذات عدد ورأي مجرب وبأس محمود وأزمتنا منقادة لك بالسمع والطاعة ، فإن شرقتْ شرقنا وإن غربتْ غربنا وما أمرتنا به من أمر فعلنا) (٨٤) .

وخطب عبد الله بن بديل :

(يا أمير المؤمنين : إنّ القوم لو كانوا : الله يريدون ، والله يعملون ما خلفونا ، ولكن القوم يقاتلوننا فراراً من الأسوة وحباً للأثرة وضناً بسلطانهم وكرهاً لفراق دنياهم التي في أيديهم ، وعلى أحن في نفوسهم ، وعداوة يجدونها في صدورهم لوقائع أوقعتها بهم قديمة . . .) (٨٥) .

وخطب الأستر النخعي (يرّد بذلك على من حاول التشكيك بهذه المعركة) :

(يا أمير المؤمنين ، لا يهدنك ما رأيت ، ولا يولينك من نصرنا ما سمعت من مقالة هذا الشقي الخائن ، أنّ جميع ما ترى من الناس : شيعتك لا يرغبون بأنفسهم عن نفسك ولا يحبّون البقاء بعدك ، فإن شئت فسمّر بنا إلى عدوك ، فوالله ما ينجو من الموت من خافه ولا يعطي البقاء من أحبه ، وإنا لعلّي بينة من ربنا ، وإنّ أنفسنا لن تموت

(٨٣) نفسه : ص ٣٢١ ، ٣٢٢ .

(٨٤) نفسه : ص ٣٢٢ .

(٨٥) نفسه : ص ٣٢٠ .

حتى يأتي أجلها ، وكيف لا نقاتل قوماً كما وصف أمير المؤمنين وقد وثبت عصاة منهم على طائفة من المسلمين بالأمس ، وباعوا أخلاقهم بعرض من الدنيا يسير) (٨٦) .

وخطب عدي بن حاتم (يطلب التأجيل لحين مجيء كتب العدو) :

(يا أمير المؤمنين : ما قلت إلا بعلم ، ولا دعوت إلا إلى حق ، ولا أمرت إلا برشد ، ولكن إذا رأيت أن تستأني هؤلاء القوم وتستدعيهم حتى تأتيهم كتبك وتقدم عليهم رسلك : فعلت ، فإن يقبلوا يصيبوا رُشدَهم ، والعافية أوسع لنا ولهم ، وإن يتهادوا في الشقاق ولا يتزعوا عن الغي فسير إليهم ، وقد قدمنا إليهم العذر ودعوناهم إلى ما في أيدينا من الحق ، فوالله لهم من الحق أبعد ، وعلى الله أهون من قوم قاتلناهم أمس بناحية البصرة ، لما دعوناهم إلى الحق فتركوه ، ناوختناهم براكاء القتال حين بلغنا منهم ما نحب وبلغ الله منهم رضاه) (٨٧) .

وخطب زيد الطائي راداً على الخطبة المذكورة :

(. . . فوالله إن كنا في شك من قتال من خالفنا ولا تصلح النية في قتالهم حتى نستدعيهم ونستأنيهم ، فما الأعمال إلا تباب ، ولا السعي إلا في ضلال ، والله تعالى يقول : ﴿ وأما بنعمة ربك فحدث ﴾ إنما والله ما ارتبنا طرفة عين فيمن يتبعونه ، فكيف بأتباعه القاسية قلوبهم ، القليل من الإسلام حظهم ، أعوان الظلمة ، وأصحاب الجور والعدوان ، ليسوا من المهاجرين والأنصار ، ولا التابعين بإحسان . . .) (٨٨) .

فكرياً

إن هذه النماذج العشرة التي وقفنا عندها تجسّد خطباً لشخصيات معروفة في مقدرتها الأدبية (وفي مقدمتهم قيس بن سعد فيما أجمع المؤرخون على أنه من أبرز

(٨٦) نفسه : ص ٣١٥ .

(٨٧) نفسه : ص ٣١٧ ، ٣١٨ .

(٨٨) نفسه : ص ٣١٨ .

الخطباء الذين عُرفوا في العصر) ، كما أنّ توفّر عشرة خطباء معروفين على التعقيب والمشاورة وإبداء الرأي في (معركة) خاصة : يفصح عن غمط من (الخطابة) التي أفرزتها طبيعة المناخ السياسي لهذا العصر ، ومن ثمّ : الكشف عن أنّ رواد المجتمع الإسلامي يصدرون عن وعي حاد بطبيعة موقفهم ، كما يفصح ذلك عن أنّ البعض - وهم نموذج نادر - إذا كان له أن يقرّ بحقيقة الموقف (مع شيء من التحفّظ) فإنّ الردّ عليه وعلى موقفه المتحفّظ يكشف عن جانبيين ، أولهما حرية الرأي ، ثانيهما : إجماع الغالبية على الصدور عن وعي حاد بمشروعية السلوك الذي انتهجه الإمام (ع)

وأما :

فينا

يلاحظ أنّ هذه الخطب طبعتها خصائص فنية متنوعة ، فمن حيث :

العنصر الصوري

نجد أنّ صور (الاستعارة ، والرمز ، والتضمين ، والفرضية) قد احتشدت في هذه النصوص ، من نحو :

- (هم لمن يطلب حرث الدنيا أولياء : استعارة) .
- (اشخص بنا قبل استعار نار الفجرة : استعارة) .
- (انكمش بنا إلى عدوّنا : استعارة) .
- (نحن يمينك : استعارة) .
- (فلو إنّي كلّفت نقل الجبال الرواسي : فرضية) .
- (ونزح البحور الطوامي : فرضية) .
- (نحن بنو الحرب وأهلها الذين نلقحها وننتجها : استعارة) .
- (قد ضارستنا وضارستها : استعارة) .
- (يقاتلوننا فراراً من الأسوة : رمز) .
- (وباعوا أخلاقهم بعرض من الدنيا يسير : استعارة) .

(ناوخنهم براكاء القتال : استعارة) .

(فما الأعمال إلّا تباب : استعارة) .

(نحن سيلم لمن سألمت وحرب لمن حاربت : تضمين) .

(ولا التابعين بإحسان : تضمين) الخ

إنّ هذه (الصور الفنية) وسواها مما حفلت به الخطب المذكورة ، تحييء عفوية تلقائية تتناسب مع الصدق العاطفي الذي صدر عنه الخطباء فحتى (الصور الفرضية) من نحو (فلو أنّي كلّفت نقل الجبال الرواسي ونزح البحور الطوامي) تظلّ تعبيراً (عفويّاً) صادقاً لا مبالغة فيه (بالنسبة إلى الواقع النفسي الذي يحياه الخطيب) ، فمن المعروف (في ميدان الصياغة الفنية للصور) أنّ صدق الصورة ونجاحها يعتمد على (الواقع) وليس (الوهم) ، وأنّ (الواقع) لا ينحصر كونه في ما هو (حسي) فحسب ، بل إنّ من الواقع ما هو (نفسي) و (غيبي) أيضاً ، . . . لذلك ، فإنّ المعيار في صدق الصورة الفنية التي تعتمد (الواقع النفسي) هو : أن يكون الخطيب (صادقاً) في نقل مشاعره وأحاسيسه التي يحياها ، والخطيب الذي نسج صورة (فلو أنّي كلّفت بنقل الجبال الرواسي ونزح البحور الطوامي) كان صادقاً كل الصدق في استجابته لنداء الإمام (ع) ، . . . ولذلك علّق الإمام علي (ع) على قول الخطيب المذكور (وهو عمرو بن الحمق) :

(اللهم نور قلبه بالتقى ، واهديه إلى صراطك المستقيم ، ليت أنّ في جندي مائة مثلك) ، وهذا يعني أنّ الإمام (ع) وهو عارف تماماً بصدق هؤلاء عاطفياً ، قد أقرّ بعفوية هذه الصورة وسواها . وحيال هذا التعليق ، هتف حجر بن عدي : (إذن والله يا أمير المؤمنين صحّ جندك ، وقلّ فيهم من يغشك) حيث يعبر هذا الكلام (وهو تقرير) وليس صورة (عن نفس الصدق العاطفي الذي لحظناه عند الخطيب المذكور

وأيّاً كان ، يعيننا أن نقرر بأنّ (الصور الفنية) التي حفلت بها هذه الخطب لم تصنع بنحو من التكلف أو المبالغة بقدر ما أفصحنا عن الصدق العاطفي فيها ، وهو ما يطبع عنصر الصور بالنجاح الفني كما هو واضح .

وأما سائر العناصر الفنية

إيقاعياً ولفظياً ، فيمكن ملاحظتها في هذه الخطب أيضاً ، حيث نجد جملاً مقفلة من نحو :

(هم لك ولأشياعك أعداء ،

وهم لمن يطلب حرث الدنيا ، أولياء) .

ونحو :

(أصحاب الجور والعدوان

ليسوا من المهاجرين والأنصار ، ولا التابعين بإحسان) .

ونحو :

(نقل الجبال الرواسي ،

ونزح البحور الطوامي) .

كما نجد عنصر (التقابل والتضاد) من نحو :

(نحن سلّم لمن سالت ، وحرب لمن حاربت) .

(أقويّ به وليّك وأهين به عدوك) .

(ما ينجو من الموت من خافه ، ولا يعطي البقاء من أحبه)

ونجد عنصر (التماثل أو الترادف) أيضاً ، من نحو :

(فما الأعمال ، إلّا تباب ، ولا السعي إلّا في ضلال) .

(مشاحة على الدنيا ، وضئاً بما في أيديهم) الخ

والملاحظ ، أنّ هذه العناصر (اللفظية والإيقاعية) جاءت مترسلة عفوية أيضاً لا تكلف فيها ولا حذقة : مطبوعة بنفس الصدق العاطفي الذي لحظناه في عنصر (الصورة الفنية) ، . . . والأهم من ذلك ، أنّ جميع هذه العناصر جاءت ذات نسبة معتدلة تناسب وطبيعة الموقف ، حيث لا يسمح الموقف المرتجل السريع بأن يتأتق الخطباء في انتخاب العبارة والصورة وفي تكثيف الخطبة بهذا العنصر ، بل لا بد من مجيئه عابراً كما لحظنا ، . . . كما أنّ القابلية الفنية لدى هؤلاء الخطباء تفرض عليهم ألا يصوغوا الخطبة خالية من عناصر الجمال (إيقاع ، صورة ، تقابل ، تماثل . . . الخ) بل توشيحها ببعض هذه العناصر ، بالنحو الذي لحظناه .

الخطب العسكرية

إذا كانت النماذج المتقدمة تمثل نموذجاً من (خطب التشاور) ، تمهيداً لدخول المعارك ، فهناك نماذج من الخطب تفرضها طبيعة المعارك ذاتها . . . فالمعركة التي مهّدت بخطب (المشاورة) - وهي معركة صفين - تَقترن الآن بـ (خطب) تحث على الجهاد ، فيما تجسّد هذه الخطب نوعاً من الأدب الذي فرضته الحياة الاجتماعية آنذاك ، وهي خطب تفتقر عن سابقتها بكونها تنسم بالطول أولاً ويغلبه العنصر العاطفي الذي تفرضه طبيعة القتال في سوح المعارك ثانياً . . . من ذلك مثلاً ، خطبة الأشتر :

(الحمد لله الذي خلق السموات العلى ، الرحمن على العرش استوى ، له ما في السماوات وما في الأرض وما بينهما وما تحت الثرى ، أحمدُه على حسن البلاء وتظاهر النعماء ، حمداً كثيراً بكرةً وأصيلاً ، مَنْ هداه الله فقد اهتدى وَمَنْ يَضِلْ فقد غوى ، أرسل محمداً بالصواب ويألهدى ، فآظهره على الدين كله ولو كره المشركون ، صلى الله عليه وآله ، ثم قد كان مما قضى الله سبحانه وقُدِّر أن ساقتنا المقادير إلى أهل هذه البلدة من الأرض ، فلفت بيننا وبين عدو الله وعدونا ، فنحن بحمد الله ونعمه ومنه وفضله قريرة أعيننا ، طيبة أنفسنا ، نرجو بقتالهم حسن الثواب والأمن من العقاب ، معنا ابن عمّ نبينا وسيف من سيوف الله عليّ بن أبي طالب (ع) صلى مع رسول الله (ص) لم يسبقه إلى الصلاة ذكر . . فقيه في دين الله ، عالم بحدود الله ، ذورأي أصيل وصبر جميل وعَفَافٌ قديم ، فاتقوا الله ، وعليكم بالحزم والجد ، واعلموا أنّكم على الحق وأنّ القوم على الباطل . . فمن يشك في قتال هؤلاء إلّا ميت القلب ، أنتم على إحدى الحُسنيين ، إمّا الفتح وإمّا الشهادة ، عصمنا الله وإياكم بما عصم به من أطاعه وأتقاه ، وألهمنا وإياكم طاعته وتقواه ، واستغفر الله لي ولكم) (٨٩)

واضح ، أنّ الخطبة بدأت بـ (التحميد) لله تعالى - وهو أسلوب بدأه النبي (ص) في خطبه وشكّل ظاهرة فنية درّج عليها الخطباء فيما بعد . . . ثم أوضح أهداف هذه المعركة وركّز على شخصية الإمام (ع) بصفته قائداً لها ، ذاكرةً جملة من سماته التي تؤهّله لمشروعية المعركة ، مشدداً في السمات التي تصله (ع) بشخصية

النبي (ص) وسابقتها الإسلامية ، وهو أسلوب يتجانس مع واقع الشخصية من جانب ومع متطلبات الحث العاطفي على الانضمام إلى موكبه (ع) من جانب آخر . . . ثم قارن بين علي (ع) والعدو ليتضح للمقاتل : الفارق بين المتحارين ، وأنَّ البدرين - في غاليينهم - هم الآن مع علي (ع) ، وأنَّ رايات المشركين مع العدو ، حيث إنَّ مثل هذه المقارنة تساهم في (تصعيد) البُعد العاطفي كل المساهمة ما دام الفارق واضحاً بين مَنْ يحارب من أصحاب النبي (ص) ومَنْ يحارب من المشركين الذين حاربهم النبي (ص) نفسه وبعد أن يتصاعد عاطفياً بهذه الخطبة ، يختمها بتصعيد عاطفي آخر هو : (أنتم على إحدى الحُسنيين : إمَّا الفتح وإمَّا الشهادة) حيث إنَّ التذكير بالشهادة أو النصر : يساهم عاطفياً في تأجيج المعركة كما هو واضح . .

إذن : كل المعايير العاطفية التي يتطلبها (فن الخطبة) قد توفّر عليها (الأشر) في النموذج المتقدم

وأما المعايير الفنية

فإنَّ شحن الخطبة بعناصر الإيقاع بخاصة ، يظل في مقدمة سماتها : من نحو (اهتدى ، غوى) (قريرة أعيننا ، طيبة أنفسنا) (حسن الثواب ، إلّا من العقاب) (ذورأي أصيل ، وصبر جميل) (أطاعه وأتقاه ، طاعته وتقواه) . . . الخ كما أنَّ عناصر (النقابل والتضاد والتماثل) واضحة في الخطبة فيما لا حاجة إلى الاستشهاد بها .

وإذا كان البُعد (العاطفي والفني) في هذه الخطبة قد فرضته طبيعة المساهمة في المعركة ، فإنَّ التصعيد بهذا البُعد (بخاصة : البُعد العاطفي) لا بد أن يأخذ حجماً أشد وأكبر : في حالة ما إذا احتدمت المعركة أو الاضطراب إلى التراجع مثلاً ، ولذلك نجد (الأشر) نفسه يرتجل خطبة أخرى يحث فيها المتراجعين : على العودة إلى القتال ، وحينئذٍ تتوقع (من حيث متطلبات الفن للخطبة) أن يشحنها ببُعد (عاطفي) من غط آخر ، . . . وهذا ما نلاحظه في النموذج الآتي : (. أنتم أبناء الحروب ، وأصحاب الغارات ، وفتيان الصباح ، وفرسان الطراد ، وحتوف الأقران . . . أنتم حدّ

أهل مصركم ، وأعز حي في قومكم ، وما تفعلوا في هذا اليوم فإنه ماثور بعد اليوم ، فاتقوا ماثور الأحاديث في غد ، واصدقوا عدوكم اللقاء ، فإن الله مع الصادقين . . .)

نلاحظ كيف أنّ التصعيد والمد العاطفي قد بلغ أقصى ما يمكن تصويره في هذا النموذج ، فالتذكير بالغارات والصباح والطراد و... والخ هو قمة التفجير العاطفي للإنسان ، . . . كما أنّ اقتران ذلك بعبارة (أنتم) ثم توازن الجمل وتتابعها وفق إيقاع مطّرد : يساهم في المدّ العاطفي المتفجر فضلاً عن تذكيرهم بما ستقله الأيام عنهم وما تحدث به من أخبارهم . . .

إذن : للمرة الجديدة ، ينبغي أن نذكر بأنّ (فن الخطبة) قد حقق مستوياته المطلوبة في أمثلة هذا السياق الذي عرضنا له . . .

ويمكننا بعمامة ، أن نلاحظ أمثلة هذه النماذج (في مستويات التصعيد العاطفي فيها) مضافاً إلى (العناصر الفنية : من إيقاع وتتابع وخطابية الخ) ، يمكننا أن نلاحظها في نماذج متنوعة : في هذه المعركة وفي غيرها من المعارك التي شهدها هذا العصر الذي نؤرخ له .

الخطبة النسائية أو (الأدب النسوي)

يلاحظ أنّ من الظواهر التي شهدها هذا العصر - بخاصة في معركة صفين وما استتبعها من النتائج - مساهمة (الخطبة) (والشعر أيضاً) من مثل العنصر النسوي وهي ظاهرة لا بد من تسجيلها : نظراً لتشكّلها ظاهرة أدبية بالغة الأهمية ، حيث يذكر المؤرخون أسماء من نحو : سودة الهمدانية ، وبكارة الهلالية ، والزرقاء بنت عدي ، وأم سنان المذحجية ، وبنت الأطرش ، ودارمية الحجوونية ، وأم الخير البارقية الخ قد ساهمن بنحو فعال من خلال الخطب والشعر في التحريض على المعركة ودفع المقاتلين ، من نحو ما ورد عن الأخيرة في خطبتها التي جاء فيها :

(أيها الناس اتقوا الله إنّ زلزلة الساعة شيء عظيم ، إنّ الله أوضح لكم من الحق وأبان الدليل وبين السبيل ولم يدعكم في عمياء مدلهمة ، فأين تريدون رحمكم الله ، إفراراً عن أمير المؤمنين (ع) أم إفراراً من الزحف أم رغبة عن الإسلام أم ارتداداً عن

الحق ، ما سمعتم الله جلّ ثناؤه ﴿ ولنبلوّنكم ... ﴾ (٩٠) ... صبراً يا معشر المهاجرين والأنصار ، قاتلوا على بصيرة من دينكم ، فكأنّي بكم وقد لقيتم أهل الشام كحمر مستنفرة لا تدري أين يسلك بها من فجاج الأرض ، باعوا الآخرة بالدنيا واشتروا الضلالة بالهدى وعمّا قليل ليصبحنّ نادمين ... الخ) .

فالملاحظ في الخطبة : إحكام تركيبها ، وتصعيدها العاطفي ، واعتمادها (التضمن) القرآني ، والصورة الفنية ، وأسلوبها الاستدلالي ... وهي جميعاً تُضفي على الخطبة : طابع الأهمية الفنية دون أدنى شك ...

ولعلّ الخطبة التالية تفصح بوضوح أكثر عن احتشاد القيم الفنية فيها وهي للزرقاء بنت عدي :

(إنّ المصباح لا يضيء في الشمس ، وإنّ الكواكب لا تُضيء مع القمر ، وإنّ البغل لا يسبق الفرس ، ولا يقطع الحديد إلّا الحديد ، ألاّ من استرشد أرشدناه ، ومن سألنا أخبرناه ، إنّ الحق كان يطلب ضالّة فأصابها ، فصبراً يا معشر المهاجرين والأنصار ... أضمن كان مؤمناً كمن كان فاسقاً لا يستوون ، فالنزال النزال ، والصبر الصبر ...) ففي هذه الخطبة يبرز العنصر (الصوري) متمثلاً فيما نطلق عليه مصطلح (التمثيل) (المصباح لا يضيء ... الكواكب ..) كما يبرز عنصر الاقتباس القرآني وسواه مما لحظناه في مطلق النصوص ، ... ومّا لا شك فيه أنّ توشيح الخطبة بالعنصر الصوري يهبها قيمة فنية كبيرة كما هو ملحوظ .

الخاتمة والرسم القصصي

إلى جانب (الرسائل) و(الخطب) ، تجيء (الخواطر) مادة أدبية يتوفّر عليها رجال الفكر في الفترة التي نؤرّخ لها .

إنّ الخاتمة - كما كرّرنا - تمثل موقفاً بسيطاً مفرداً تمثلية مناسبة عابرة مثل : أحاسيس الشخص حيال حادثة موت ، أو وصف لمشهد الطبيعة ، أو موقف من مواقف

الشخصية ، الخ . . . والمهم ، أن مثل هذه (الخواطر) تصاغ وفق لغة أدبية موشحة بعناصر الإيقاع والصورة والتقابل والتضمين الخ . . .

ولعلّ من أوضح النماذج التي تكشف عن هذا الجانب ، ما نلاحظه من (الخاطرة) الآتية لقيس بن سعد في لقاء بينه وبين الأشتر تعليقاً على تعامل الجمهور مع الإمام علي (ع) :

(إنّ أدب الصبر : التسليم ، وأدب المعاجلة : الأناة ، وإنّ شرّ القول : ما ضاهى العيب ، وشرّ الرأي : ما ضاهى التهمة ، فإذا ابتليت فاسأل ، وإذا أمرت فأطع ، ولا تسأل قبل البلاء ، ولا تكلف قبل أن ينزل الأمر) (٩١) .

فالملاحظ في هذه الخاطرة أنها تنطوي على سمة (إيقاعية) وصورية مباشرة لافتة للنظر من حيث عنصر (التوازن الجملي) فيها حتى ليتحسّس القارئ أنّه أمام أسطر مزدوجة من جانب ، وأنّه أمام تقابل فكري بينهما من جانب آخر :

إنّ أدب الصبر : التسليم (تقابل) وأدب العجلة : الأناة .
وإنّ شرّ القول ما ضاهى العيب (تقابل) وشرّ الرأي ما ضاهى التهمة .
فإذا ابتليت : فاسأل (تقابل) وإذا أمرت فأطع .

فكل سطرين : (يتوازنان) إيقاعياً من حيث حجمهما ، كما أنّ كلّ منهما (يتقابلان) من خلال الضدّ ثانياً من حيث دلالتهما (أدب الصبر مقابل أدب العجلة) ، و (يتطابقان) من خلال التماثل ، ثالثاً (إنّ شرّ القول مقابل وشرّ الرأي) ، وتوازن فيما بينهما جميعاً : من جهة رابعة .

فبالرغم من أنّ هذه الخاطرة قد ارتجلها (قيس) حيث وجهها إلى الأشتر في لقاء بينهما ، دون أن يبيّء مفردات صياغتها في ذهنه سلفاً ، إلّا أنّها تنم عن مقدّرة البلاغة التي أشار إليها المؤرّخون من حيث كونه أحد الأفراد المعدودين الذين اشتهروا بالدهاء والفصاحة : كما أشرنا ، ولكن الأهم من ذلك أنّ (الحكمة) تظل هي المَعْلَم الواضح

لهذا النص وسواه ، وهي (حكمة) تتأق من طول مصاحبة قيس للنبي (ص) وعلي (ع) كما هو واضح .

ويجيء صمصعة بن صوحان واحداً من الأسماء التي عرفت في ميدان الخطابة والفصاحة والدهاء أيضاً حيث يشير المؤرخون إلى تميّزه بهذه السمات

ويمكننا أن نقف على نموذج (لصمصعة بن صوحان) لتعرف نتاجه : لقد وصف أخاه (زيداً : وكان شخصية معروفة بصلاحها وتقواها) قائلاً :

(كان زيد . . . عظيم المروءة ، شريف الأخوة ، جليل الخطر بعيد الأثر . . . سليم جوانح الصدر ، قليل وساوس الدهر ، ذاكرةً الله طرفي النهار وزلفاً من الليل ، الجوع والشبع عنده سيان ، لا ينافس في الدنيا - وأقل من أصحابه من ينافس فيها يُطيل السكوت ويحفظ الكلام ، وإن نطق : نطق بمقام ، يهرب منه الدعار الأشرار ويألفه الأحرار الأخيار) (٩٢) . . . فهذا النص على بساطة تركيبه وألفة لغته وخلوه من العنصر (الصوري) : يتضمن : الرسم الواقعي غير الموشح بالمبالغة ، كما يلتقط أدق السمات العبادية التي ينبغي توفرها في الشخصية ، معتمداً من جانب على المزوجة بين الترسل والسجع ، والمزوجة بين الحمل القصيرة والمتوسطة من جانب آخر ، مضافاً إلى أنه اعتمد عنصر (التضمن) القرآني ، والجملة المعترضة . . . وكل هذه العناصر حينها تتوفر في النص ، تُضفي عليه حيوية خاصة لعل أبرز ما فيها هو : الرسم الواقعي بكل ما تعني الواقعية من دلالة .

الرسم القصصي

النموذج المتقدم يمثل خاطرة عن (رسم الشخصية من الداخل) ، . . . وهناك من الرسم ما يتصل بالرصد الخارجي للشخصية أو البيئة ، يمكن درجه ضمن واحدة من أدوات الرسم القصصي حيث يُعنى صاحب الرسم بالتقاط أدق الخطوط أو الملامح التي تطبع الشخصية أو البيئة عبر لغة فنية تعتمد عناصر الصورة والإيقاع ونحوهما . . .

من ذلك مثلاً هذا الوصف لبيئة البصرة حيث يتسبب إليها أحد المتميزين بلغة الفن وهو الأحنف بن قيس :

(نزلنا أرضاً سبخة هشاشة ، زعقة ناشاة ، طرف في فلاة ، وطرف في ملح أجاج ، جانب منها منابت القصب ، وجانب سبخة ناشاة لا يجف ترابها ، ولا ينبت مرعاها ، تأتينا منافعها في مثل مرىء النعامة ، يخرج الرجل الضعيف منا يستعذب الماء من فرسخين ، وتخرج المرأة بمثل ذلك ، ترتق ولدها ترنيق العنز تخاف عليه العدو والسبع ... الخ) (٩٣)

إنّ هذا الوصف للبيئة الجغرافية : يتم وفق لغة فنية تعتمد (الرسم الواقعي) الموشّح بالصورة الاستعارية والتشبيهية ، إلّا أنّها لا تحمل حيوية الرسم الذي لحظناه عند (ابن صوحان) نظراً لكون الرسم يتناول البيئة المادية غير مصحوبة بانعكاساتها على النفس : خلا الفقرة التشبيهية الأخيرة . . . كذلك يمكننا ملاحظة نماذج من (الرسم القصصي) لشخص بشريّة أو حيوانية وليثيات نفسية أو مادية ، لكنها تفتقر إلى (الرسم الواقعي) ، وهذا من نحو ما ورد عن وصف أحدهم (وهو أبو زيد الطائي) لرحلة صادف خلالها صاحب الرسم : أسداً ، وصف ملامحه الخارجية على هذا النحو : (أقبل أبو الحارث من أجمته يتظالع في مشيته كأنه مغبوب أو في هجار ، صدره مخيط ، ولبلائه غطيط ، ولطرفة وميض وإرساغه نقيض ، كأنما يجبّط هشيماً ، أو يطأ صريماً ، وإذا هامة كالمجنّ وخد كالمسن ، وعينان سجرادان ، كأنهما سراجان يتقدان . . . ثم همهم فقرّقر ، ثم زفر فبربر ، ثم زار فجرجر ، ثم لحظ : فوالله خلعت البرق يتطاير عن جفونه ، عن شاله ويمينه ، فأرعشت الأيدي ، واصطكت الأرجل ، وأطت الأضلاع ، وارتجت الأسماع ، وشخصت العيون ، وتحققت الظنون ، وانخرلت المتون ، ولحقت الظهور بالبطون . . .) (٩٤) .

إنّ الرسم للملامح الخارجية لكل من شخصية الإنسان والحيوان ثم انعكاساتها

(٩٣) نفس المصدر : ج ١ ، ص ٤٥١ .

(٩٤) نفس المصدر : ج ١ ، ص ٢٨١ .

على النفس : يلحظ في هذا الرسم ، إلا أنه رسم لا يحمل (حيوية الواقع) بقدر ما يحتف بعنصر المبالغة من جانب ، ويتقعر اللغة وتكلفها من جانب آخر ، وخضوعها للتزيق من جانب ثالث ، فضلاً عن خلوها من الهدف - وهذا هو أهم الملاحظ - من جانب رابع . . . لقد لحظنا - على سبيل المثال - إن الإمام علياً (ع) قد رسم ملامح إحدى الشخصيات الحيوانية (الطاووس) ، حيث كانت الدقة في الرسم وواقعيته ثم وصل هذا الرسم الخارجي بظاهرة الإبداع الكوني لله تعالى : من خلال لغة فنية تعتمد الاستعارة والتشبيه ، حيث جاء التشبيه مثلاً ، متواسقاً مع (الواقع) لا أثر للمبالغة فيه ، وجاءت اللغة مشرقة عفوية لا تكلف فيها ولا تزويق ، كما جاء الرسم (هادفاً) يترك انعكاساته على النفس من خلال نقل القارئ إلى إبداع الله تعالى . . . وقد ترسم تلامذة الإمام (ع) (ومنهم : صعصعة بن صوحان) خطاه ، في الرسم الواقعي للشخصية ، فجاء رسمه (وقد اقتصر على البعد الداخلي للشخصية) مطبوعاً بسمة « الحيوية » التي يفرزها حرصه على رصد ما هو واقعي ، . . . وسرى في حقل لاحق أن رسمه للبيئة المادية والاجتماعية لبعض البلدان والمجتمعات ، يظل مطبوعاً بدوره بهذه السمة مع توظيفها - وهذا هو المهم - عبادياً ، بحيث يتم الرسم من خلال المبادئ الإسلامية . . .

الفصل الثالث

« الأدب في عصر الحسين عليهما السلام »

يبدأ هذا العصر بإمامة الحسن (ع) عام ٤٠ ، ومبايعة المسلمين له خليفة ، وتمرد معاوية عليها ، واستتباع ذلك : الحرب ، ثم المهادنة بعد أن خذل المسلمون الإمام الحسن (ع) ، يستشهد الإمام الحسن (ع) عام ٥٠ من قبل معاوية ، ويتولى الإمامة : الإمام الحسين (ع) ، ويظل معاوية مستمراً في سلطته السياسية إلى عام ٦٠ ، ويوليها لابنه يزيد ، ويطالب هذا الأخير الإمام الحسين (ع) بمبايعته ، فيرفض ذلك وتحدث معركة الطف ، ويستشهد الإمام الحسين (ع) عام ٦١ هـ . وخلال العشرين عاماً تظل الإمامة الإسلامية للإمامين الحسن والحسين عليهما السلام وتظل السلطة الدنيوية لمعاوية : حيث تحدث وقائع خلال هذه الفترة ، وفي مقدمتها : محاربة معاوية للإسلاميين ومن ضمنهم قتله لحجر بن عدي وأصحابه . . . ، ويبدأ الفساد الاجتماعي بالظهور مع انحصار السلطة عن ورثة النبي (ص) وتمركزها عند الأمويين حيث استتبع ذلك : عودة العصب الجاهلي إلى الحياة ، وإذلال الشرائع الاجتماعية من غير الإسلاميين ومن غير العرب ومن غير الأمويين ، ثم ظهور الحياة المترفة تدريجياً بما سواكها من الفساد المتصل باللهو والخمر والجنس : حيث ندرت في هذه الفترة لتبدأ بالتضخم مع سلطة يزيد ، وامتداد التضخم إلى العصور اللاحقة كما سنرى . .

ما يعيننا من ذلك كله : انعكاس الأحداث المشار إليها على حقل الأدب . . . وبما أن الفساد الاجتماعي بدأ بالتحرك دون أن يتضخم بعد ، فحينئذ لا نتوقع سرعة انعكاساته أدبياً ، وهذا بخلاف الفساد الفكري أي : غيمومة الإسلام ودلالاته ،

حيث عكس آثاره على الولاة وبيطاناتهم وحتى على الرأي العام : ما خلا القلة المتمسكة بحقيقة القرآن والرسول (ص) وأولي الأمر (ع) . . . ويمكن التدليل على ذلك بالوقوف على طبيعة الأحداث التي أشرنا إليها ، فالحسن (ع) بعد استشهاد علي (ع) يبائع ، وعندما يتمرد معاوية عليه يتجه (ع) إلى مجاهدته : إلا أن معاوية من خلال الإغراء بالجاه وبالمال من جانب والتهديد من جانب آخر يسيطر على الموقف ويسحب الجمهور إليه . . وكذلك الحسين (ع) حينما يبائعه الآلاف ينسحب عنه الجمهور لنفس الأسباب . . وهذا يعني أن الانحراف الفكري طبع المجتمعات آنذاك وغامت الدلالات الإسلامية من أعماقها . . . وكيف لا تغيى هذه الدلالات ومعاوية يعمم شتم الإمام علي (ع) على جميع المؤسسات الاجتماعية ، ويعزل أولاده عن التحرك ، كما يعزل خيار الصحابة وبقيائها عن الحياة الاجتماعية .

إذاً : ونحن نؤرخ لهذه الفترة أدبياً ، ينبغي ألا نغفل عن أثر هذه الأحداث على حقل الأدب بل على الحقل الثقافي بعامه إذ بدأت ظاهرة تحريف الحقائق واختلاق الأحاديث (بخاصة فيما يتصل بورثة النبي (ص)) ، تعكس آثارها حتى على المؤرخين المعاصرين الذين وقعوا تحت تأثير الإعلام المشار إليه

أيّاً كان ، حينما نحاول عرض الحركة الأدبية في هذا العصر لا بد أن نبدأ بالأدب الشرعي متمثلاً في ما أثر عن الحسن والحسين عليهما السلام من خطب ورسائل وأحاديث تعكس من جانب : الوضع الاجتماعي الذي لحظناه ، وتبرز من جانب آخر الدلالات الإسلامية التي عرضها القرآن والنبي وعلي ، وتكتب - من جانب ثالث - بلغة الفن الذي نؤرخ له ونعنى به في هذا الكتاب .

ونبدأ بالحديث أولاً عن :

« أدب الإمام الحسن (ع) »

الإمام الحسن (ع) (وسائر الأئمة) : يظل كل واحد منهم امتداداً لشخصية النبي (ص) من حيث كونه قد خلفهم عترة أوصل إليهم ميراث العلم والأدب ، كل ما في الأمر أنّ كل واحد منهم : أتاحت له ظروف خاصة في نشر الفكر الإسلامي (ومنه : اللغة الفنية لهذا الفكر) من حيث نسبة التناج الصادر عنهم (ع) .

وقد خبر رجال الثقافة الذين عاصروا الأئمة عليهم السلام (ومنهم الإمام الحسن (ع)) ، المستوى المتفرد الذي يطبع شخصية الإمام (ع) ، ... حتى أنّ (الحسن البصري) - وهو أحد كبار رجال الفكر الذين عرفوا ببراعتهم في علوم الكلام والأدب وسواهما - كتب إلى الإمام الحسن (ع) طالباً : الإفادة منه في بعض المسائل الكلامية :

(أما بعد : فإنكم معشر بني هاشم : الفُلك الجارية واللّجج الغامرة والأعلام النيرة الشاهرة أو كسفية نوح (ع) التي نزلها المؤمنون ونجا فيها المسلمون ، كُتبتُ إليكم يا ابن رسول الله عند اختلافنا في (القَدَر) وحيرتنا في الاستطاعة فأخبرنا بالذي عليه رأيك ورأي آبائك (ع) فإنّ من علم الله علّمكم وأنتم شهداء على الناس والله لشاهد عليكم « ذرية بعضها من بعض والله سميع » (١) .

إنّ هذه الرسالة تُعدّ وثيقة خطيرة كل الخطورة : حيث إنّ كاتبها يُعدّ - في نظر

المؤرخين - أبرز شخصية عرفتھا الفترة التي نُوِّرَخ لها وما بعدها من الفترات : بخاصة في مقدرتها الخطابية وفي تخصّصها في علم الكلام الذي بدأت معاملة تأخذ بالإتساع في هذا العصر ، . . . ولذلك حينما يعبر عن (حيرته) في (القَدَر) ويطلب من الإمام (ع) المعونة في ذلك ، فهذا يعني أنّ تفرّد الإمام (ع) بالمعرفة أمر لم يخف حتى على الاتجاهات الفكرية التي انفصلت عن خط الإمام (ع) ، . . . والأهم من ذلك أنّ (الحسن البصري) أقرب بأنّ علم الإمام (ع) وعلم آبائه هو من فيض الله تعالى (فإنّ من علم الله علمكم .. الخ) . . .

ما يعيننا من هذا أن نشير إلى أنّ ريادته (ع) علمياً أمر قد خبره مجتمعه ، كما أنّ مقدراته البلاغية (وهي جزء من المعرفة) أمر قد خبره مجتمعه أيضاً ، حتى أنّ معاوية ذات يوم حاول مقاطعة إحدى خطب الإمام (ع) حتى لا يفتن به الجمهور فنياً . . . ، وأولئك جميعاً يكشف عن التفرّد الذي يطبع شخصيته (ع) على المستويات جميعاً . . .

المهم ، - بعد ذلك - أن نعرض لنماذج من النصوص الفنية الماثورة عنه (ع) وهي نصوص تتراوح بين الخطب والرسائل والخواطر والأحاديث . ونبدأ ذلك بالحديث عن :

الخطب

كان الإمام الحسن (ع) قد ساهم في الوقائع التي حدثت في أواخر حياة الإمام علي (ع) حيث لحظنا - في فصل سابق - مدى مساهمة الخطبة في أدب المعارك وأدب المشاورة العسكرية (فيما كان الحسن (ع) واحداً من الشخصوس الذين ساهموا في إنشاء الخطب آنذاك) . . . كما أنّ الإمام الحسن (ع) في زمنه الذي شاهد صراعات مختلفة مع معاوية ومع مجتمعه : فرض عليه قدراً كبيراً من (الخطب) التي تطلبها الموقف ، . . . وهذا يعني أنّ الخطب الصادرة عن الإمام (ع) قد أتيج لها أن تتضمّن من حيث الحجم تبعاً للظروف المشار إليها . . .

ويمكننا تقديم بعض النماذج لخطبه (ع) ، ومنها : خطبته في الحث على مشاركة الجمهور في حرب الجمل :

(الحمد لله العزيز الجبار الواحد القهار الكبير المتعال ، سواء منكم من أسرّ القول

ومن جهر به ومن هو مستخف بالليل وسارب بالنهار ، أحمدته على حسن البلاء وتظاهر النعماء وعلى ما أحببنا من شدة ورخاء ، وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له وأنّ محمداً عبده ورسوله امتنّ علينا بنبوته واختصه برسالته وأرسل عليه وحيه واصطفاه على جميع خلقه وأرسله إلى الإنس والجن : حين عبّدت الأوثان ، وأطيع الشيطان ، وجُحد الرحمان) .

وبعد أن دعاهم إلى الجهاد مع الإمام علي (ع) :

(ثم والله ما دعا إلى نفسه ، ولقد تذاكّ الناس عليه تذاكّ الإبل الهيم عند ورودها ، فبايعوه طائعين ثم نكث منهم ناكثون ... الخ) (٢) .

الملاحظ - فنياً - في هذه الخطبة : استهلاها « بالتحميد » ، واقتباسها الآيات الكريمة ، وصياغة ذلك وفق لغة محكمة كل الأحكام ، مشرقة ، مترسلة ، مشفوعة ببعض العناصر الإيقاعية من نحو (الأوثان ، الشيطان ، الرحمان ...) ، ثم بعض العناصر (الصورية) التي استدعتها طبيعة الموقف ، ... وهذا من نحو قوله (ع) :

(ولقد تذاكّ الناس عليه تذاكّ الإبل الهيم عند ورودها : فبايعوه طائعين) .

إنّ هذا (التشبيه) قد استفاه الإمام (ع) من خلال جزئين : أحدهما من أبيه (ع) حيث قدم تشبيهاً مماثلاً في احتجاجاته (٣) ، والأخرى : مستقاة من تجربته الشخصية حيث شاهد بنفسه كيفية تذاكّ الناس على مبايعة أبيه (ع) ، وهو أمر أشار الإمام علي (ع) إليه - في إحدى خطبه - حينما ألح بأنّ الحسن والحسين عليهما السلام قد أصابهما الأذى من تدافع المبايعين وزحامهم ، ...

إذن : هذا (التشبيه) - والإمام (ع) يختلف عن سواه من العاديين : بأن يصوغ صوره « التخيلية » من « الواقع » وليس من (الوهم) أو (المبالغة) ، كما أنّه لا يلجأ إلى ذلك إلاّ لمطلوبات السياق - قد فرضه موقف خاص ، وها هو الموقف يتطلب التذكير بمبايعة الناس لأبيه لأنّ حرب الجمل قادها - من الطرف الآخر - أشخاص على وعي

(٢) جمهرة الخطب : ج ١ ، ص ٢٩٣ ، ٢٩٤ .

(٣) نهج البلاغة : ص ١١٠ .

كامل بواقع المبايعة ، إلا أنهم نكثوا ذلك ، فاستدعى الموقف التذكير بالمبايعة ومن ثم تقديم (تشبيه) واقعي لبلورة مدى المشروعية التي واكبت قضية البيعة ، ومدى المفارقة التي صدر عنها الناكثون

وفي معركة صفين ساهم (ع) في صياغة الخطب أيضاً ، ومنها قوله (ع) : (لا نخاذلوا ، إن الخذلان يقطع نياط القلوب ، وإن الإقدام على الأسنة نخوة وعصمة ، لم يتمنع قوم قط إلا رفع الله عنهم العلة ، وكفاهم حوائج الذلة . . .) (٤) .

في هذا النص نلاحظ عنصراً إيقاعياً وصورياً أيضاً : استدعاه الموقف ، . . . فالحث على القتال يتطلب التصعيد العاطفي (إلا أن التصعيد العاطفي - في لغة الإمام (ع) - يقرن برصانة تختلف عن التصعيد العاطفي الذي يصدر عنه العاديون من الناس) ، . . . ومن جملة العناصر التي تساهم في التصعيد هو : الإيقاع والصورة ، فالإيقاع من نحو (رفع عنهم العلة ، وكفاهم حوائج الذلة) ، وأما الصورة فقد صاغ منها كلا من (التمثيل) و (الاستعارة) حيث إن هذين النمطين من الصورة يظلمان أشد فاعلية من (التشبيه) الذي يتطلب مقارنة بين شيئين يتناسب فيهما منطق الاحتجاج : كما لحظنا في نص أسبق ، . . . أما هنا فإن التمثيل والاستعارة (نياط القلوب) (الإقدام : نخوة وعصمة) (حوائج الذلة) الخ . . . يتناسبان مع لغة الحث على الجهاد : كما هو واضح .

أما خطبه (ع) في عهده ، فقد انصبَّ غالبها على موقفه (ع) من معاوية ، حيث نأرجح هذا الموقف بين حماسة الجمهور وتخاذلهم ، حتى انعكس ذلك على خطبه (ع) . . . وهذا ما نجده في الخطبة الآتية :

(إنا والله لا يثنيانا عن أهل الشام شك ولا ندم ، وإنما كنا نقاتل أهل الشام بالسلامة والصبر ، فشييت السلامة بالعداوة والصبر بالجزع ، وكنتم في مسيركم إلى صفين ودينكم أمام دنياكم ، وأصبحتم اليوم وديناكم أمام دينكم ، ألا وقد أصبحتم

(٤) جمهرة الخطب : ج ١ ، ص ٢٣٥ .

بين قتيلين : قتيل بصفين تبكون له ، وقتيل بالنهروان تطلبون بثاره ... (٥) .

العنصر (الصوري) في هذه الخطبة : قد اعتمد (الاستعارة) المقرونة بعنصر لفظي هو (التقابل والتضاد والتماثل) ، وهذا العنصر (يتجانس فنياً) مع طبيعة الموقف المتأرجح لدى الجمهور ، ... لنقرأ (كتم في مسيركم إلى صفين : ودينكم أمام دنياكم) (وأصبحتم اليوم : ودنياكم أمام دينكم) ... إن هذا (التقابل) بين إشار (الدين على الدنيا) و (الدنيا على الدين) في معركتين أو موقفين : إنما هو نابع من طبيعة التركيبة النفسية والاجتماعية للجمهور ، ولذلك جاء عنصر (التقابل) فارضاً فاعليته الفنية في هذا الميدان .

إذن : لحظنا كيف أن الإمام (ع) قد استخدم في الخطب الثلاث (وكل منها قد فرضه موقف اجتماعي خاص) عناصر صورية ولفظية مثل (التشبيه) في الخطبة الأولى ، والاستعارة والتمثيل في الخطبة الثانية) و (التقابل) في الخطبة الثالثة : فيما يكشف مثل هذا الاستخدام للعناصر الفنية عن تمكّن بلاغي لا بدّ أن يتفرّد به الإمام (ع) عن سائر الخطباء ، حيث لم يستخدم التشبيه أو الاستعارة أو التمثيل أو التقابل والتضاد والتماثل من أجل التزيق الفني بقدر ما استخدمها في سياقات خاصة ، بالنحو الذي لحظناه ...

الرسائل

المناخ الاجتماعي الذي فرض صياغة (الخطب) لدى الإمام (ع) ، فرض أيضاً : صياغة (الرسائل) - السياسية بخاصة - حيث إنّ (الرسائل) تقرن مع (الخطب) من خلال تحرك كل منهما في سياق خاص ، ... لقد كانت طبيعة الصراع القائم بين الإمام (ع) (حيث بويع بعد وفاة أبيه (ع)) وبين سلطان الشام الذي استمر على الاستئثار بالحكم غير المشروع منذ زمن الإمام علي (ع) : تفرض (المراسلات) بين الطرفين ، وبين أطراف اجتماعية أخرى : لها فاعليتها الاجتماعية في تحريك الأحداث

والتأثير عليها ، . . . لذلك نجد (فن الرسالة) قد واكب (فن الخطبة) من حيث المساحة التي احتلها هذا الفن لدى الإمام (ع) .

ونكتفي بعرض رسالة واحدة بعثها (ع) إلى سلطان الشام ، جاء فيها :

(إِنَّ عَلِيًّا (ع) لما مضى إلى سبيله - رحمة الله عليه يوم قُبِضَ ، ويوم مَنَّ الله عليه بالإسلام ويوم يبعث حياً - ولآلِي المسلمون الأمر بعده ، فأَسْأَلُ الله أَنْ لَا يُؤْتِنَا فِي الدُّنْيَا الزَّائِلَةَ شَيْئًا يَنْقُصُنَا بِهِ فِي الْآخِرَةِ مِمَّا عِنْدَهُ مِنْ كَرَامَةٍ ، وَإِنَّمَا حَمَلَنِي عَلَى الْكِتَابِ إِلَيْكَ الْأَعْذَارُ فِيهَا بَيْنِي وَبَيْنَ اللَّهِ عِزٌّ وَجَلٌّ فِي أَمْرِكَ ، وَلَكَ فِي ذَلِكَ - إِنْ فَعَلْتَهُ - الْحِظُّ الْجَسِيمُ وَالصَّلَاحُ لِلْمُسْلِمِينَ ، فَدَعِ التَّهَادِي فِي الْبَاطِلِ ، وَأَدْخِلْ فِيهَا دَخَلَ فِيهِ النَّاسُ مِنْ بَيْعَتِي ، فَإِنَّكَ تَعْلَمُ أَنِّي أَحَقُّ بِهَذَا الْأَمْرِ مِنْكَ عِنْدَ اللَّهِ وَعِنْدَ كُلِّ أَوَّابٍ حَفِيزٍ وَمَنْ لَهُ قَلْبٌ مُنِيبٌ) (٦) .

الملاحظ في هذه الرسالة (ترسلها) وخلوها من التزويق الخارجي : نظراً لكونها في سياق يتطلب توضيح المسؤولية الخلافية . . . إلا أَنَّ الإمام (ع) وشحها بعنصر (صوري) هو (التضمين) خلافاً لما لحظناه في نصوص سابقة وشُحَّتْ بعناصر التشبيه والاستعارة والتمثيل والتقابل : لمطالبات فنية أوضحناها . . .

هنا أيضاً : حينما يتجه (ع) إلى عنصر (التضمين) ، فلأنَّ الموقف الاجتماعي يتطلب عنصراً فنياً خاصاً هو (التضمين) . . . لقد ضمن (ع) رسالته أكثر من آية كريمة من نحو (ويوم يبعث حياً) ومن نحو (عند كل أَوَّابٍ حَفِيزٌ) ومن نحو (ومن له قلب منيب) الخ . . .

إِنَّ الأهمية الفنية لأمثلة هذا « التضمين » أَنَّ الرسالة قد ذكرت تولية الإمام (ع) بعد أبيه (ع) : ذاكراً لإسلامه ووفاته وانبعائه ، تعبيراً عن مشروعية خلافة أبيه (ع) ورضا الله تعالى عنه (ع) ، ممهداً بذلك لمشروعية خلافته نفسه (أي الإمام الحسن (ع)) ، ولذلك أردف (التضمين المذكور بقوله (وولَّيَ المسلمون : الأمر بعده) ، . . . ثم انتقل (ع) إلى مطالبة معاوية بالتسليم لهذا الحق (وهو عارف به كل

المعرفة) ، لكن : بما أنّ الإقرار بالحق (مع معرفة الشخص به) يتطلب (تقوى) و (توبة) و (إنابة) إلى الله تعالى : حينئذ فإن (تضمين) هذه السمات من خلال الآيات القرآنية التي لا يتنازع فيها اثنان : تظل فارضة مسوّغها الفني : من أجل تعميق القناعة بمشروعية ما طرحه الإمام (ع) في هذه الرسالة التي كُتبت بلغة مترسّلة واضحة بحيث تتناسب مع سمات فنية تتسم بالترسّل وبالوضوح أيضاً ، وهو ما يتوافق وعنصر (التضمين) المتسم بما هو واضح من الآيات الكريمة .

والحق ، أنّ الوضوح ، والترسّل : يقترنان عند الإمام بسمة أخرى هي : الاقتصاد اللغوي ، حيث تظل هذه الطوابع الثلاثة ملحوظة في رسائله من حيث كونها تُعنى بإبراز المضمونات التي تتطلب عرضاً سريعاً ودقيقاً يتناسب مع طبيعة المناخ الاجتماعي الذي كان يحياه (ع) . . .

ويمكننا ملاحظة طابع (الاقتصاد اللغوي) عند الإمام (ع) في رسالته الآتية إلى سلطان الشام حينما بعث رجلين يتجسسان لصالحه :

(أما بعد : فإنّك دسست إلى الرجال كأنك تحب اللقاء ، لا أشك في ذلك ، فتوقّعه إن شاء الله ، وبَلَّغني أنّك شُيِّمَ بما لم يُشَمَّت به ذوو الحجى . . .) (٧) .

فالرسالة لا تتجاوز سطرين أو أكثر : كما هو ملاحظ ، لكنها تتضمن دلالات عميقة ترتبط بمسائل الخلافة وصراع الرجل حيالها . . .

ولعلّ الرسالة الآتية التي بعثها إلى زياد بن أبيه تجسّد : نموذجاً فريداً في (الاقتصاد اللغوي) الذي يشعّ بدلالات كبيرة ، فقد حدث لزياد أن ينكل بأحد المؤمنين ، فطالبه الحسن (ع) بالإقلاع عن ذلك ، فردّ عليه زياد برسالة جاء فيها :

(من زياد بن أبي سفيان إلى الحسن بن فاطمة . أما بعد : فقد أتاني كتابك تبدأ فيه بنفسك قبلي وأنت طالب حاجة وأنا سلطان . . . الخ) (٨) .

واضح ، أنّ لغة هذه الرسالة : متورّمة تحوم على (الذات) وتفكّر بعقلية

(٧) نفس المصدر : ص ٣ .

(٨) نفسه : ص ٣٦ .

(السلطان) : كما أنها تصدر عن عقلية (عصبية) يتجلى إليها أن الانتساب إلى الأم عار على الشخصية ، وحينئذٍ لم يجبه الإمام إلا بكلمات ماثورة عن النبي (ص) :

(من الحسن بن فاطمة إلى زياد بن سمية ، أما بعد : فإن رسول الله (ص) قال : « الولد للفراش ، وللعاهر الحجر » والسلام) (٩)

واضح ، أن هذه الكلمات تختصر كلاماً طويلاً ذا دلالات كبيرة ترتبط بنسب هذا الشخص الذي حاول أن يحطّ من شخصية الإمام (ع) ، وحينئذٍ فإنّ اقتصاده للكلام في أربع عبارات أو أكثر : يكشف عن تمكّن لغوي وفني وفكري ضخم : له فاعلية أشد من الكلام المفصّل الذي يخبره الشخص المرسل إليه .

ومهما يكن ، فإنّ الاقتصاد اللغوي يظل سمة ملحوظة في رسائل الإمام (ع) بالنحو الذي أوضحناه .

وهذا (الاقتصاد) لا يقتصر على رسائله السياسية ، بل ينسحب على غالبية رسائله أيضاً (ومنها : الرسائل العلمية) أو ما يمكن درجّه ضمن عنوان :

المكاتبة

والمكاتبة هي : كلام علمي يتم من خلال تقديم الأسئلة العلمية والردّ عليها ، . . . وهذا من نحو ما ألحنا إليه في مقدمة حديثنا عن أدب الإمام (ع) حيث لحظنا أنّ (الحسن البصري) وجّه إليه سؤالاً عن (القدر) فأجابه (ع) (مكاتبة) على ذلك ، . . . والمهم هو : أنّ جوابه (ع) قد اتّسم بطابع (الاقتصاد اللغوي) الذي لحظنا انسحابه على رسائله المتنوعة . . . فمع أنّ قضية فلسفية أو كلامية مثل (القدر) تتطلب جواباً مفصلاً ، إلّا أنّه (ع) اكتفى من ذلك بالعبارات الآتية :

(أما بعد فمن لم يؤمن بالقدر خيره وشره إنّ الله يعلمه فقد كفر ، ومن أحال المعاصي على الله فند فجر ، إنّ الله لم يطع مكرهاً ولم يعص مغلوباً ولم يهمل العباد سدى من المملكة بل هو المالك لما ملكهم ، والقادر على ما عليه أقدرهم بل أمرهم تخيراً

ونهاهم تحذيراً ، فإن ائتمروا بالطاعة لم يجدوا عنها صاداً ، وإن انتهوا إلى معصية فشاء أن يمين عليهم بأن يحول بينهم وبينها : فعل ، وإن لم يفعل فليس هو الذي حملهم جبراً ولا ألزموها كرهاً بل من عليهم بأن بصّروهم وعرفهم وحذّروهم وأمرهم ونهاهم ، لا جبلاً لهم على ما أمرهم به فيكونوا كالملائكة ولا جبراً لهم على ما نهاهم عنه « والله الحجة البالغة فلو شاء لهداكم أجمعين » والسلام على من أتبع الهدى (١٠) . . .

صحيح ، أن هذه (المكاتبه) تتضمن شيئاً من التفصيل لقضايا الجبر والاختيار ، إلا أن هذه القضية الكلامية بصفتها من القضايا التي تتطلب شرحاً وإسهاباً وتفصيلاً (كما هو ملاحظ لدى المعنيين بالقضايا الكلامية) . . . هذه القضية حينما يختصرها الإمام (ع) في سطور محدودة : حينئذ نستكشف مدى حرص الإمام (ع) على الاقتصاد اللغوي ، بهذا النحو الذي لحظناه .

المهم ، أن الاقتصاد اللغوي يظل - في الواقع - مرتبطاً بطبيعة السياق الذي يراد فيه ، . . . وإذا كانت (المكاتبه) - وهي تتطلب تفصيلاً علمياً موسعاً - قد اقتصر فيها - من حيث الاقتصاد اللغوي - على سطور ، فإن هناك غمطاً آخر قد توفر الإمام (ع) عليه يقتصر فيه على كلمات وليس على سطور ، نظراً لمتطلبات السياق ، . . . وهذا ما يُدرج ضمن عنوان :

* * *

المقابله

المقابله هي : توجيه أسئلة خاصة إلى الإمام (ع) ، فيما يجيب عنها بكلام : يلحظ (الاقتصاد اللغوي) فيه بنحو لافت أيضاً ، بخاصة فيما يرتبط بظواهر أخلاقية أو عبادية أو نفسية ، . . . وهذا من نحو ما ورد عنه (ع) :

(قيل له : ما الزهد ؟ قال : الرغبة في التقوى والزهادة في الدنيا ، قيل : فما الحلم ؟ قال : كظم الغيظ وملك النفس . قيل : ما السداد ؟ قال : دفع المنكر

بالمعروف . قيل : فما الشرف ؟ قال : اصطناع العشيرة وحمل الجريرة . قيل : فما النجدة ؟ قال : الذُّبُّ عن الجار والصبر في المواطن والإقدام عند الكريمة . قيل : فما المجد ؟ قال : أن تُعطي في الغرم وأن تعفو عن الجرم . قيل : فما المروءة ؟ قال : حفظ الدين وإعزاز النفس ولين الكَنَف وتعهّد الصنّعة وأداء الحقوق والحبب إلى الناس . قيل : فما الدنيئة ؟ قال : النظر في السير ومنع الحقير .

(قيل : فما اللؤم ؟ قال : قلة الندى وأن ينطق بالحنى . قيل : فما السباح ؟ قال : البذل في السراء والضراء ، قيل فما الشُّح ؟ قال : أن ترى ما في يديك شرفاً وما أنفقته تلفاً . قيل : فما الأخاء ؟ قال : الإخاء في الشدة والرخاء . قيل : فما الجُبْن ؟ قال : الجرأة على الصديق والنكول عن العدو . . . الخ) (١١) .

الملاحظ ، أن كل واحدة من هذه السمات : تتطلب تعريفاً في سطور إلا أنه (ع) قد استخدم (الاقتصاد اللغوي) في التعريف بها : بحيث يمكن أن يكلم بها القارئ إجمالاً موشحاً بشيء من التوضيح ، وهذا هو معطى (الاقتصاد اللغوي) نظراً لأن الإجمال بدون توضيح لا يحقق الهدف العلمي ، كما أن التوضيح مفصلاً لا يتناسب مع طابع التركيز والاقتصاد ، وحينئذ يتعين الإجمال المقترن بشيء من الوضوح .

كما لاحظنا في النموذج المتقدم ، وهو نموذج يأخذ قضية التفصيل أو الإجمال بحسب متطلبات السياق ، فحين يتحدث عن الجُبْن أو الحلم مثلاً ، نجده يقتصر في ذلك على مفردتين لكل منهما (مثل : أن ترى ما في يديك شرفاً ، وما أنفقته تلفاً - بالنسبة إلى الشُّح) ، لكن عندما يتحدث عن المروءة : يقدّم ست مفردات عنها (جَفَظَ الدين ، إعزاز النفس ، إجراء الحقوق . . . الخ) . . . وهذا يعني أن السياق هو الذي يحدد نسبة الاقتصاد اللغوي في التعبير . . .

طبيعياً ، ينبغي ألا نغفل عن أن النموذج المتقدم بالرغم من كونه (مقابلة) تقتصر على الجواب العلمي ، إلا أنه (ع) وشح إجاباته بعناصر إيقاعية (وصورية أيضاً) حتى يهب الإجابة : طابعها الجمالي الذي يحملنا على جعل كلامه (ع) ضمن لغة

الأدب ، وهو أمر يمكن للقارئ ملاحظته (إيقاعياً) في فقرات من نحو (شرفاً ، تلفاً) (السراء ، الضراء) (العزم ، الغنم) (الإخاء ، الرخاء) (اليسير ، الحقيق) الخ ...

* * *

أخيراً : ثمة شكلان فنيان قد توفّر الإمام (ع) عليهما أيضاً ، مما ينبغي الوقوف عندهما ، أولهما هو :

الخطاطرة

الخطاطرة - كما كرّرنا - هي شعور مفرد حيال ظاهرة تستوقف الشخص ، موشحة بعناصر سريعة من الإيقاع والصورة وصيغ لفظية ذات إثارة : من نحو التساؤل أو التقابل ونحوهما ...

واليك النموذج الآتي (وهو انطباعاته (ع) عن شهر رمضان ، حيث شاهد نقرأ يلعبون في يوم الفطر) ، حيث قال مخاطباً القوم :

(إنَّ الله تعالى جعل شهر رمضان مضماراً لخلقه فيستبقون فيه بطاعته إلى مرضاته ، فسبق قوم ففازوا وقصر آخرون فخابوا ، فالعجب كل العجب من ضاحك لاعب في اليوم الذي يثاب فيه المحسنون ويخسر فيه المبتطلون ، وأيم الله لو كشف الغطاء لعلموا أنَّ المحسن مشغول بإحسانه والمسيء مشغول بإساءته)^(١٢) .

فهذا النموذج ، يتسم بالانطباع السريع عن شهر رمضان المبارك ، حيث وشحه بعناصر صورية (استعارة ، تمثيل ، رمز) ، فالتمثيل من نحو قوله (ع) (مضماراً لخلقه) ، والرمز من نحو قوله (ع) (لو كشف الغطاء) ، والاستعارة من نحو قوله (ع) (فيستبقون فيه) ونحو (فسبق قوم ...) الخ ... كما نلاحظ فيه عناصر (التقابل) من نحو (فسبق ... وقصر) (فازوا ... فخابوا) (يُثاب ... يخسر)

(١٢) نفسه : ص ٢٣٩ ، ٢٤٠ .

(المحسنون ، المبطلون) الخ . . . هذا فضلاً عن عناصر إيقاعية واضحة ، فيما لا حاجة إلى الاستشهاد بها .

وأما الشكل الفني الآخر ، فهو :

* * *

الحديث الفني

الحديث الفني هو التناج الغالب لدى المعصومين عليهم السلام ، حيث سبق القول إلى أنّ طبيعة الظواهر العبادية التي يحرص المعصومون (ع) على توصيلها إلى المسلمين تتطلب توصيات مختصرة ، يقدمها المعصوم (ع) في مناسبات مختلفة من خلال مقابلة أو مجلس أو لقاء عابر أو مجرد إلقاء التوصية العامة لهذه الظاهرة أو تلك . . . والمهم - بعد ذلك - أنّ هذه الأحاديث أو التوصيات - كما لحظنا ذلك عند حديثنا عن النبي (ص) والإمام علي (ع) - لم تُصغ بشكل عادي بل توشّح - في الغالب - بعناصر صورية وإيقاعية تتطلبها طبيعة الموضوع أو التوصية ، لذلك : فإن أضخم تراث فني وعبادي يمكن الوقوف عنده ، يتمثل في ما أطلقنا عليه مصطلح (الحديث الفني) نظراً : لكونه (من حيث الحجم) يجسّد مساحة ضخمة من أدب المعصومين (ع) ، ولكونه (من حيث الفن) يقترن بعناصر إيقاعية وصورية : كما قلنا .

وليك نموذجاً من هذه الأحاديث الماثورة عن الإمام الحسن (ع) :

- ما رأيت ظالماً أشبه بمظلوم من حاسد^(١٣) .
- اليقين معاذ للسلامة^(١٤) .
- المزاح يأكل الهيبة^(١٥) .
- جدّوا في الطلب وتجاه الهرب^(١٦) .

(١٣) المجالس السنية : مج ٢ ، ص ٣٤٩ .

(١٤) تحف العقول : ص ٢٣٩ .

(١٥) المجالس السنية : ص ٣٤٩ .

(١٦) تحف العقول : ص ٢٣٩ .

- مَنْ تَذَكَّرَ بُعَدَ السَّفَرِ : اعتد^(١٧) .

- يا ابن آدم إنك لم تنزل في هدم عمرك منذ سقطت من بطن أمك ، فخذ مما في يديك لما بين يديك^(١٨) .

ما فتح الله عز وجل من أحد باب مسألة فحزن عنه باب الإجابة ، ولا فتح على رجل باب عمل فحزن عنه باب القبول ، ولا فتح لعبد باب شكر فحزن عنه باب المزيد^(١٩) .

- لا شيء أقرب من يد إلى جسد ، وإن اليد تفل فتقطع وتحسم^(٢٠) .

هذه النماذج تتضمن عناصر صورية وإيقاعية ملحوظة ، ... وأبرز ما فيها هو : عنصر (الصورة) بمستوياتها المتنوعة ، من تشبيه واستعارة وتمثيل ورمز واستدلال ... فالتشبيه من نحو :

(أشبه بمظلوم) والاستعارة من نحو (يأكل الهيبة) والرمز من نحو (بُعد السفر) ، والتمثيل من نحو (معاذ للسلامة) ، والاستدلال من نحو (اليد تفل) الخ ، ...

كما أن الصورة تأخذ مستوياتها المتنوعة من التركيب ، فعنصر (الاستعارة) مثلاً : نجده في نموذج منها (مفرداً) مثل (المزاح يأكل الهيبة) ونجده في نموذج آخر (مركباً) مثل : (ما فتح الله عز وجل من أحد باب مسألة فحزن عنه باب الإجابة ، ولا فتح على رجل باب عمل فحزن عنه باب القبول ، ولا فتح لعبد باب شكر فحزن عنه باب المزيد) ، حيث قدم في هذا النموذج ثلاثة تركيبات استعارية عن المسألة ، والعمل ، والشكر ... ثم أدرج ضمن كل مركب استعارة بداخلها (باب المسألة ، باب الإجابة) (باب العمل ، باب القبول) (باب الشكر ، باب المزيد) ، ثم (وازن) بين المركبات الاستعارية الثلاثة : كما هو واضح ، وكل أولئك يهب عنصر الاستعارة (فضلاً عن تنويعها وتجانسها) جمالاً وطرافة وإثارة بالنحو الذي لحظناه .

(١٧) نفس المصدر : ص ٢٣٩ .

(١٨) المجالس السنية : ص ٢٤٩ .

(١٩) المجالس السنية : ص ٣٤٩ .

(٢٠) تحف العقول : ص ٢٣٦ .

« أدب الإمام الحسين (ع) »

يظل الإمام الحسين (ع) امتداداً لجده وأبيه وأخيه : من « المعرفة » ومن حيث الاقتدار الفني في التعبير .

فمن حيث المعرفة ، نجد أنّ أحد خصومه - وهو نافع بن الأزرق - فيما يعده المؤرخون خطيب الخوارج ومتكلمهم ، قد اضطرّ إلى الإشادة به - كما اضطرّ الحسن البصري في الإشادة بأخيه الحسن (ع) بنحو ما لحظنا ذلك في فصل سابق - ، حيث خاطبه قائلاً (لقد كنتم منار الإسلام ونجوم الأحكام) ، وخاطبه أيضاً (قد أنبا الله تعالى عنكم أنكم خصمون) وقال له (ما أحسن كلامك) حينما طلب نافع من الحسين (ع) أن يصف الله تعالى^(٢١) .

وأما من حيث الاقتدار الفني في التعبير ، فيكفي أنّ خصمه معاوية قد علّق على كلام له (ع) بقوله : (ولكنها السّنةُ بني هاشم التي تفلق الصخر وتغرف من البحر)^(٢٢) ، كما أنّ أحد قتلته (وهو ابن سعد) علّق على خطبة للإمام (ع) قالها يوم كربلاء ، (كَلِمَوهُ فَإِنَّهُ ابْنُ أَبِيهِ ، ولو وقف فيكم هكذا يوماً جديداً لما انقطع ولما حصر)^(٢٣) ، وحتى في أشدّ المواقف في يوم كربلاء ، قال المؤرخون بأنّه لم يسمع متكلم قط قبله ولا بعده أبلغ في منطقته من الحسين (ع) . . .

(٢١) المجالس السنية : ص ٢١ .

(٢٢) نفس المصدر : ص ٣٠ .

(٢٣) نفسه : ص ٢٨ .

طبيعياً ، أنَّ المعرفة والفن قد خصَّ الله بهما أهل البيت عليهما السلام بنحو لا ترديد فيه ، إلَّا أنَّنا أشرنا إلى أقوال الخصوم أنفسهم لتوضيح الحقيقة التي قد يجهلها مَنْ لا حظ له من المعرفة . . . وأيًّا كان ، يعيننا أن نقَدِّم نماذج من النصوص الماثورة عنه (ع) ، وهي نصوص تتفاوت - كما هو نتاج الغالبية لدى أهل البيت (ع) - بين الخطب والرسائل والخواطر والأدعية والمقابلات والأحاديث الخ . ونقف أولاً مع :

الخطب

بالرغم من قصر المدة الزمنية لإمامته (ع) وعدم إتاحة الفرص السياسية التي تفرض صياغة الخطب عادة (بخاصة أنَّه (ع) التزم بالهدنة التي عقدها أخوه (ع) في زمن معاوية) ، فقد أثر عنه (ع) في ميدان الخطبة وغيرها أكثر من نموذج ، فضلاً عن أنَّه (ع) (زمن أبيه (ع)) قد ساهم في (خطب المشاورة والحرب) ، حيث وَرَدَ عنه في الحث على قتال أهل الشام ، قائلاً :

(يا أهل الكوفة : أنتم الأحبة الكرماء ، والشعار دون الدثار ، جدّوا في إطفاء ما وتر بينكم وتسهيل ما توَعَّر عليكم ، إلَّا أن الحرب شرّها مريع وطعمها فظيع ، فمن أخذ لها أهبتها واستعد لها عُدتها ولم يَألم كلومها قبل حلولها : فذاك صاحبها ، ومن عاجلها قبل وأن فرصتها واستبصار سعيه فيها : فذاك مَن إلَّا ينفع قومه وأن يهلك نفسه ، نسأل الله بقوته أن يدعمكم بالفيئة) (٢٤) .

إنَّ السمات الفنية : تحتشد في هذه الخطبة التي راعى الإمام (ع) من خلالها تركيبة الكوفة اجتماعياً آنذاك ، كما راعى طبيعة التركيبة النفسية (من خلال الدعاء لهم بأن يعودوا بالغنائم في هذه المعركة) . . .

والمهم أنَّه (ع) - توفّر على إثارة (العنصر العاطفي الذي يتطلبه فنّ الخطبة) ، مثلما توفّر على صياغتها وفق أدوات الفن المذكور : من حيث اعتماده (الإيقاعات) المتنوعة (الفواصل المقفاة ، والتجانس) من نحو (الشعار دون الدثار) (شرها

مريع ، وطعمها فطيع) (أهبّتها ، عُذّتها) ، ومن حيث اعتماده عنصر (الصورة الفنية) من نحو (التمثيل - الشعار دون الدثار) ومن (الاستعارة - إطفاء ما وتر بينكم) الخ . . . ومن حيث اعتماده عنصر (التقابل) من نحو (أخذ لها أهبّتها - ومن عاجلها الخ) . . . كل ذلك صاغه (ع) من خلال لغة مألوفة ، واضحة ، مشرقة : تتناسب والغرض الذي يستهدف توصيله إلى الجمهور .

* * *

ومن حيث توفّره (ع) على الخطب العامة ، يمكننا الوقوف عند نموذج منها ، لملاحظته فنياً وفكرياً (من خلال الخطبة التالية) :

أيّها الناس : نافسوا في المكارم وسارعوا في المغانم ، ولا تحتسبوا بمعروف لم تعجلوه ، واكسبوا الحمد بالنجح ، ولا تكسبوا بالمطل ذمّاً ، فمهما يكن لأحد عند أحد صنعة له رأي أنّه لا يقوم بشكرها : فالله له بمكافأته ، فإنّه أجزل عطاء وأعظم أجراً : واعلموا أنّ حوائج الناس إليكم من نعم الله عليكم ، فلا تملّوا النعم فتحور نقماً . وإنّ المعروف مُكسب حمداً ومُعقّب أجراً ، فلورأيتم المعروف رجلاً : رأيتموه حسناً جميلاً يسرّ الناظرين ، ولورأيتم اللؤم رأيتموه سمجاً مشوهاً تنفر منه القلوب وتغضّ دونه الأبصار ، أيّها الناس : من جاد ساد ومن بخل رذل ، وإنّ أجود الناس من أعطى من لا يرجوه وإنّ أعمى الناس من عفا عن قدرة ، وإنّ أوصل الناس من وصل من قطعته ، والأصول على مغارسها بفروعها تسمو فمَنْ تعجل لأخيه خيراً وجده إذا قدم عليه غداً ، ومن أراد الله تبارك وتعالى بالصنعة إلى أخيه كافأه الله بها في وقت حاجته وصرف عنه من بلاء الدنيا ما هو أكثر منه ، ومن نفس كُربة مؤمن فرج الله عنه كُرب الدنيا والآخرة ، ومن أحسن الله أحسن الله إليه ، والله يحب المحسنين (٢٥) .

البناء الفني والفكري

هذه الخطبة تُعدّ نموذجاً للنص الذي تتوفّر فيه عناصر الفن بأرفع مستوياته . . .

فمن حيث الموضوع تحوم الخطبة على « فكرة » واحدة هي (قضاء حاجة الآخرين) . . . ومن حيث الهيكل الفني للموضوع نجد أن تلاحم أجزائه وتناسلها العضوي : يجسّد أرفع مستويات الإحكام الفني . . . فالخطبة تبدأ بالحديث عن المنافسة والمصارعة في عمل الخير ، مما تفصح هذه المقدمة عن أن التركيز فيها سيكون على ما هو خطير كلّ الخطورة لأن المنافسة والمصارعة لا تحمل معنى إلا إذا اقترنت بشيء خطير ، . . . ثم تربط الخطبة مباشرة بين ذلك وبين قولها (لا وتحسبوا بمعروف لم تعجلوه) مما يعني أن المنافسة ستحوم على عمل المعروف ، متمثلاً في قضاء حاجات الآخرين ، بدليل أنها أردفت ذلك بالقول (فمهما يكن لأحد عند أحد صنعة له رأي أنه لا يقوم بشكرها : فالله له بمكافأته) . . . ومعنى هذا أن عمل المعروف المطالب به ليس مجرد عمل الخير بل عدم توقّع الجزاء الاجتماعي عليه وهذا هو أرفع مستويات المنافسة والمصارعة ، . . . ثم يدخل النص في صميم الفكرة فيقول بعد أن تدرج فنياً في وصوله إلى الفكرة الرئيسة : (واعلموا أن حوائج الناس إليكم من نعم الله عليكم ، فلا تملّوا النعم فتحوّر نقماً) . . .

إذن : وصل النص الآن إلى صميم الفكرة التي يستهدفها وهي (قضاء حوائج الناس) . . . بعد ذلك تنمي الخطبة عضويّاً هذه الأفكار الحائمة على قضاء الحوائج وتفصل الحديث عن معطياته دنيوياً وأخروياً ، فتقدم صورة فنية هي (الفرضية) (فلو رأيتم رجلاً . . . الخ) حيث تفترض أن المعروف لو كان رجلاً لكان حسن المنظر الخ ، وتقدم بعد ذلك صوراً مباشرة عن الجود والبخل والعفو والتواصل حيث تتجانس هذه المفردات من السلوك مع فكرة « العطاء » والإيثار ونبذ الذات . . . كما تقدم بعد ذلك صورة فنية جديدة هي الصورة (الاستدلالية) التالية :

(والأصول على مغارسها بفروعها تسمو) مستهدفة من هذه الصورة الفنية ربط قضاء حوائج الناس وعدم توقّع التقدير من الآخرين : بتوقّع آخر هو : الثواب الدنيوي والأخروي الذي يعدّه الله لأهل المعروف (ومن أراد الله تبارك وتعالى بالصنعة إلى أخيه : كافأه الله بها في وقت حاجته . . . ومن حسن : أحسن الله إليه والله يحب المحسنين) وهكذا تُختَم الخطبة بهذه الفقرات الأخيرة التي ضمنها مفهومها قرآنيّاً عن المحسنين . . .

إذن : جاءت هذه الخطبة محكمة كل الإحكام متلاحمة عضوياً ، بحيث يرتبط كل جزء بالآخر ويتنامى كل جزء إلى فكرة متطورة عن الجزء السابق : كل ذلك مضافاً إلى التوكّؤ على عنصر الإيقاع (ومن جاد ساد ، من بخل رذل ، نافسوا في المكارم ، سارعوا في المغانم) وعنصر الصورة من استعارة وفرضية واستدلال - مما يجعل الخطبة نصّاً فنياً له جماليته الفائقة وصياغتها المحكمة الممتعة بالنحو الذي لحظناه .



وندع الخطب العامة ، لتتجه إلى (خطب المعركة) التي خاضها (ع) ونعني بها معركة الطفّ أو كربلاء ، حيث فجّرت هذه المناسبة عشرات الخطب التي اقترنت بها منذ بدايتها إلى نهايتها ، سواء أكانت للإمام (ع) أم لأصحابه ، . . . والمهم هو أن نعرض لما وردّ عنه (ع) في هذه المناسبة ، لملاحظتها فنياً وفكرياً .

لقد خطب (ع) في القوم الذي جاءوا لقتاله ، خطباً متنوعة ، يذكرهم فيها بكتبهم التي أرسلوها إليه ، وبطاعة الله ، وبنصرته ، وبالتخليّ عن قتاله ، . . . خطبهم قبل القتال وخلال له ، . . . إلّا أنّهم ركبوا رؤوسهم ، وحينئذٍ ألقى فيهم الخطبة الآتية :

(تَبّاً لكم أيّها الجماعة وترحاً ، أحين استصرختمونا واليهن فأصرخناكم موجفين مؤدّين مستعدين سلّتم علينا سيفاً لنا في إيمانكم وحششتهم علينا ناراً قدحناها على عدوكم وعدونا فأصبحتم إلّبا على أوليائكم وبدأ عليهم لأعدائكم بغير عدل أفشوه فيكم ولا أمل أصبح لكم فيهم إلّا الحرام من الدنيا أنالوكم وخسيس عيش طمعتم فيه) وجاء فيها :

(فهلاً لكم الولايات إذ كرهتمونا وتركتمونا تجهزتموها والسيف مشيم والجأش طامن والرأي لما يستحصف ولكن أسرعتم إليها كطيرة الدّبا وتداعيتهم إليها كتداعي الفراش : فسحقاً لكم يا عبيد الأمة وشذاذ الأحزاب ونبذة الكتاب ونفثة الشيطان وعصبة الأثام ومحرفي الكتاب ومطفيء السنة وقتلة أولاد الأنبياء ومبيدي عترة الأوصياء وملحقي العهار بالنسب ومؤذي المؤمنين وصراخ أئمة المستهزئين الذين جعلوا القرآن عضيّن ، ولبس ما قدّمت لهم أنفسهم وفي العذاب هم خالدون الخ) (٢٦) .

هذه الخطبة تحتشد أيضاً - مثل سابقتها - بعناصر الفن المتنوعة ، مضافاً إلى عنصرَي المحاكمة والعاطفة اللتين يتطلبهما فن الخطبة ، ففي القسم الأول من الخطبة يتجسّد عنصر المحاكمة أو المحاججة ، وفي القسم الآخر منها يتأجج العنصر العاطفي الذي يراعي الجمهور ، حيث جاءت الخطابات مترادف وتتابع بشكل مثير (يا عبيد الأمة وشذاذ الأحزاب ، ونبذة الكتاب الخ) حيث أورد اثنتي عشرة فقرة على هذا النسق : كل واحدة منها تحمل دلالة خاصة ترتبط بطبيعة التركيبة النفسية والاجتماعية للمخاطبين ، فالفقرة الأخيرة مثلاً تشير على أنهم (صراخ أئمة المستهزئين الذين جعلوا القرآن عضين) حيث وشّحها بعنصر (التضمين) للآيات القرآنية الكريمة (الذين جعلوا القرآن عضين) (إنّما كفيّنك المستهزئين) ، مستثمراً - بهذا التضمين - جملة من الدلالات الفنية والاجتماعية : حيث ربط هؤلاء الذين جاءوا إلى قتاله : بتبعيتهم لرؤساء الشرك والضلال الذين حاربوا محمداً (ص) ، وها هم (يتمثلون في أحفاد أولئك المستهزئين والذين جعلوا القرآن عضين) جاءوا لمحاربة ذرية الرسول (ص) ... وقد جسّد هذه التبعية في صورة (استعارة) هي : « صراخ » أئمة المستهزئين ، مشيراً بذلك إلى أنّ هؤلاء الذين جاءوا لقتاله إنّما هم (صدى) و(صراخ) لأولئك الرؤساء المضلين ، ... وهي « استعارة » غنية وحيّة تحتشد بدلالات اجتماعية ونفسية تكشف عن غوغائية هذه الشرذمة المخدوعة : في تبعيتها لأئمة الضلال ... وقد احتشدت الخطبة بصور فنية مدهشة ذات إثارة ملحوظة بالنسبة إلى تفجيرها العاطفي ، من نحو (التشبيهات) : (أسرعتم إليها كطيرة الدّبا) و (تداعيتم إليها كتداعي الفراش) ، ... ومن نحو (الاستعارات) (سلّتم علينا سيفاً في أيّمانكم) (حششتم علينا ناراً قد قدحناها) (نفث الشيطان) (مطفيء السنة) ... بل إنّ الصور المباشرة (ذات الطابع الخطابي المثير) تظل ذات إثارة وتفجير ودوي : يتناسب تماماً مع المناخ المتوتر الذي أحاط بالمعركة وملايساتها ... لنقرأ - من جديد - هذه العبارات المدوية : (تَبّاً لكم أيّها الجماعة وتَرَحّاً) (أحين استصرختمونا والحين ...) (فأصرخناكم موجفين ، مؤيدين ، مستعدين ،) (فهلاً لكم الويلات ...) (والسيف مشيم ، والجأش طامن ، والرأي لما يستحصف) (فسُحقاً لكم يا عبيد الأمة ، وشذاذ الأحزاب ، ونبذة الكتاب) الخ ... إنّ هذه الفقرات المتأففة تهدر

بنحو لا يمكن للملاحظ الفني أن يفصل الحديث عنها ، بل أن المتذوق الفني الصرف بمقدوره أن يلحظ مدى ما تتضمنه من دهشة فنية مثيرة كل الإثارة ، سواء أكان ذلك : من حيث (الإيقاع الصوتي) للجمل المتتابعة ، أو لفواصلها ، أو لتجانسها مع الدلالات (الإيقاع الداخلي) . . . أو كان ذلك : من حيث (العناصر اللفظية) مثل : التقابل والتضاد والتتابع والتماثل الخ . . .

المهم ، أن (الخطبة) تظل - في النتاج الصادر عن أهل البيت (ع) ومنهم الإمام الحسين ، مصوغة بلغة خاصة تتناسب - من جانب - مع متطلبات الفن - عموماً ، ومع (المناخ الاجتماعي) الذي يفرض صياغات خاصة - من جانب آخر . . . وحين نتجه إلى الأشكال الأدبية الأخرى للإمام (ع) ، نجد الطابع ذاته (من حيث معايير الفن وصلتها بالمناسبة التي تستدعي هذا الشكل الفني أو ذاك) ، ومنها فن :

الرسائل

الرسائل تظل - مثل الخطب - مرتبطة (في الغالب) بالمناخ الاجتماعي الذي يستتلي كتابة الرسالة أو الرد على الرسالة : بخاصة فيما يتصل بالمناخ السياسي ، وما دام الحسين (ع) قد عاصر كلاً من معاوية ويزيد : حينئذٍ فإن مرحلة معاصرتة لمعاوية تستدعي جانباً من المراسلة بينهما (نظراً للفارق الكبير بينهما من حيث وجهات النظر) ، كما أن معاصرتة ليزيد واستتباع ذلك : معركة الطف ، لا بد أن تستتبع أيضاً نوعاً من (المراسلات) السياسية أو العسكرية المرتبطة بمناخ المعركة .

ويمكننا تقديم نموذج من (رسائله) (ع) إلى معاوية ، فيما ستضمن هذا النموذج : خصائص (فن الرسالة) . . . والنموذج الذي نقدمه هو (جواب) لرسالة بعث بها معاوية إلى الحسين (ع) تتصل بالبيعة وملاساتها ، . . . وقد أجابه (ع) بكتاب ننتخب منه ما نستهدف إبرازة (فنياً) (بخاصة عنصر « التضمين » الفني للآيات والأحاديث والظواهر التأريخية) . . . جاء في الرسالة :

(. . . أولست بقاتل عمرو بن الحمق الذي أخلقت وجهه العباد ، فقتلته من بعد ما أعطيته العهد : ما لو فهمته العصم نزلت من سقف الجبال ؟ أولست المدعي زياداً من الإسلام ، فزعمت أنه ابن أبي سفيان وقد قضى رسول الله صلى الله عليه وآله

وسلم ؛ أن الولد للفراش وللعاهر الحجر ، ثم سلّطته على أهل الإسلام : يقتلهم ويقطع أيديهم وأرجلهم من خلاف ، ويصلبهم على جذوع النخل . . . أولست قاتل الحضرمي الذي كتب إليك فيه زياد أنه على دين علي (ع) ، ودين علي (ع) هو دين ابن عمّه صلى الله عليه وآله وسلّم الذي أجلسك مجلسك الذي أنت فيه ، ولولا ذلك كان أفضل شرفك وشرف آبائك تجسّم الرحلتين : رحلة الشتاء والصيف ، . . . واعلم أن الله كتاباً لا يفاذر صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها ، واعلم أن الله ليس بناسٍ لك قتلك بالظنة وأخذك بالتهمة وأمارتك صبيّاً يشرب الشراب ويلعب بالكلاب ، ما أراك إلا قد أوبقت نفسك ، وأهلك دينك ، وأضعت الرعية ، والسلام) (٢٧) .

الملاحظ ، أن هذه الرسالة تحتشد بعنصر (التضمين الفني) للآيات والأحاديث والظواهر التاريخية ، كما أنها تنطوي على عناصر صورية وإيقاعية : أقلّ حجماً مما لحظناها في خطبه (ع) . . . والسر الفني في ذلك (أي : ظاهرة (التضمين) وتضخّم حجمها ، ثم : ظاهرة الإيقاع والصورة وضمور حجمها) . إن الإمام (ع) - كما كرّرنا - يمارس صياغة الخطبة أو الرسالة وفقاً للمناخ الاجتماعي من جانب ، ووفقاً لمتطلبات الفن من جانب آخر . . . فبالنسبة لتضخّم حجم (التضمين) يمكننا أن ننسب ذلك لطبيعة الرسالة التي وجهها معاوية إلى الحسين (ع) بحيث فرض مضمون الرسالة : أن يرّد الحسين (ع) عليها بما يناسب المضمون المتقدم ، فكان لا بدّ من الركون إلى القرآن الكريم وحديث الرسول (ص) : للردّ ، . . . لذلك كانت (التضمينات) للقتل ، وقطع الأيدي والأرجل ، والصلب (حيث وردت آية كريمة بضمونها) متناسبة مع عمليات القتل والقطع والصلب ، إلا أن الإمام (ع) قد استخدمها (وهذا واحد من عناصر الفن) بنحو (مضاد) : لأنّ الآية الكريمة أوردت ذلك بالنسبة للكافرين ، في حين أن الإمام (ع) قد استثمرها ليوضح أن عملية القتل والقطع والصلب : قد مورست حيال المؤمنين ، وهذا من أهم خصائص الفن الذي يصوغ الحقائق من خلال (عنصر التضاد الفني) : حيث إنّ طبيعة الممارسة الاجتماعية فرضت مثل هذا المنحى الفني في عنصر (التضاد) وهذا فيما يتصل بعنصر (التضمين) . . .

أمّا ما يتصل بعنصر (الصورة والإيقاع) فالملاحظ : ضمور هذين العنصرين

(بعكس ما لحظناه في غماذج الخطب) . والسري في ذلك ، أن (الرسالة) شخصية لم توجه إلا إلى شخص معين : فيما لا تستلزم تأجيلاً عاطفة اجتماعية (مثل : الحث على الممارك) ، بقدر ما تستهدف توصيل الحقيقة بوضوح سافر ، وهو ما يتناسب مع اللغة المباشرة الخالية من الصورة والإيقاع إلا عند المتطلبات الضرورية ، ... ولذلك لم يقدم (ع) في هذه الرسالة إلا صورتين أو أكثر فرضتهما طبيعة الموقف ، منها : صورة (ما لو فهمته العصم نزلت من سقف الجبال) والعصم هي وعول الجبل ، وهذه الصورة (الفرضية) تعني : أن تيسر الجبل لو فهم العهود التي أعطاها معاوية لعمر بن الحنظلة بعدم قتله : لنزل من رأس الجبال ... بمعنى : أن خطورة العهد الذي أعطاه معاوية : لو كان الوعل يفهمه لما فرط في ذلك ولنزل من مكانه في الجبل : إنكاراً لهذا النقض للعهد ...

إذن : جاءت هذه (الصورة الفرضية) (الصورة الفرضية هي إحداث علاقة بين طرفين على نحو الافتراض والتقدير) أي على تقدير أن التيسر يملك وعياً : لنزل من أعلى الجبل احتجاجاً على نقض العهد - جاءت هذه الصورة الفنية متناسبة مع طبيعة الخطورة التي ينطوي عليها نقض العهد ، ... لكن ، ما عدا ذلك : لم يصغ الإمام (ع) صوراً أخرى لعدم استدعاء الموقف لمثل هذه الصور ...

ومهما يكن ، فإن (الرسائل) عند الإمام (ع) طبعتها خصائص تتناسب مع فن الرسالة ومتطلباتها ، بمثل ما لحظنا ذلك في (خطبه) التي طبعتها أيضاً خصائص تتناسب مع فن الخطبة بالنحو الذي لحظناه ... والأمر نفسه فيما يتصل بفن آخر عند الإمام (ع) ، ألا وهو فن :

الخواطر

الخاطرة - كما كررنا - تجسد إحساساً أو شعوراً بسيطاً مفرداً : تفرضه مواجهة لظاهرة من ظواهر الإنسان ، أو تفرضه (مقابلة) ، أو (مناظرة) أو غيرها من المناسبات ... من ذلك ، ما سبق أن أشرنا إليه من أن خطيب الخوارج (نافع بن الأزرق) سأل الإمام (ع) بأن يصف له الله تعالى فقال :

(من وضع دينه على القياس ، لم يزل الدهر في الالتباس ، مائلاً إذا كبا عن المنهاج ظاعناً بالإعوجاج ، ضالاً عن السبيل قائلًا غير الجميل ، يا ابن الأزرق أصف

إلهي بما وصف به نفسه : لا يدرك بالحواس ولا يقاس بالناس ، قريب غير ملتصق
وبعيد غير مستقصي ، يوحد ولا يبعض معروف بالآيات موصوف بالعلامات ، لا إله
إلا هو الكبير المتعال (٢٨) .

الملاحظ أن هذه الخاطرة قد اعتمدت الفواصل المقفاة بنحو ملحوظ - مع أنه (ع)
في صدد العرض لظاهرة تتطلب المنطق الذي يحرص على التعريف والشرح . . . لكن
كما أكدنا - أن الإمام (ع) يصوغ خطبه ورسائله وخواتمه وأحاديثه : وفق متطلبات
السياق . . . وبما أن (السائل) خطيب معروف - والخطابة تقتزن بالعناية (في أحد
عناصرها) بالإيقاع (ومنه : السجع) حينئذ ، فإن الإمام (ع) راعى هذا الجانب
فأجابه بهذه اللغة المقفاة التي يُعنى بها هذا الخطيب السائل . . . لذلك نجد الإمام (ع)
(في نص آخر يتحدث فيه عن (التوحيد) أيضاً - أي في نفس الموضوع السابق - نجده
لا يُعنى بالفواصل المقفاة (أي : السجع) إلا عابراً ، . . . وهذا مثل قوله :

(لا تتداوله الأمور ، ولا تجري عليه الأحوال ، ولا تنزل عليه الأحداث ، ولا
يقدر الواصفون كنه عظمته ، ولا يخطر على القلوب مبلغ جبروته ، لأنه ليس له في
لأشياء عديل ، ولا تدركه العلماء بألبابها . . .

هو في الأشياء كائن لا كينونة محظور بها عليه ، ومن الأشياء بائن لا بينونه غائب
عنها . . . الخ . . .) (٢٩) .

إذن : ثمة ملاحظة جديرة بالنظر هي أنه (ع) يحرص على مراعاة القيم الفنية
حرصاً بالغ الشدة بحيث يصوغها وفق متطلبات السياق وليس وفق المعايير الفنية
المطلقة : كما لحظنا ذلك في خطبه ورسائله وخواتمه . . . ويمكننا ملاحظة ذلك - في
سياق آخر - هو : مقابلته مع معاوية (ومعاوية يعي الكلام الفني : وقد سبق أن لحظنا
اعترافه بأن الحسين والهاشميين بعامة هم معدن الفصاحة والبلاغة) ، حيث بادر معاوية
إلى الحسين مخبراً بأنه قتل حجراً وأصحابه وكفنوا وصلى عليهم (فأجابه (ع) :

(أما والله لو ولينا مثلها من شيعتك ما كفناهم ولا صلينا عليهم ، وقد بلغني
وقوعك بأبي حسن وقيامك به واعتراضك بني هاشم بالعيوب ، وأيم الله لقد أوترت غير

(٢٨) المجالس السنية : مج ٢ ، ص ٣١ .

(٢٩) تحف العقول : ص ٢٤٨ ، ٢٤٩ .

قوسك ورميت غير غرضك ، ولقد أطعت امرأة ما قديم إيمانه ولا حدث نفاقه وما نظر لك ... (٣٠) .

ففي هذا النص لا نجد حتى فقرة واحدة مقفاة (مع أن معاوية يعني بالزخرف اللفظي) ، لكن بما أن الحسين (ع) يعني تماماً بأن (فن التعبير) لا ينحصر في قيم إيقاعية وصورية فحسب ، بل إن إصابة الهدف وفق لغة استدلالية مفحمة ، مشفوعة بعنصر التقابل والتضاد ، موشحة بالإشراق اللفظي : هي مسائل يعني بها معاوية ، لذلك قابله بهذه العناصر ، وفي مقدمتها كلامه المفحم : (أما والله لو ولينا مثلها من شيعتك ما كفناهم ولا صلينا عليهم ...) فالمقابلة بين أصحابه (ع) وأصحاب معاوية ، رده بأنه لو ظفر بجماعة معاوية لما كفناهم وصلّى عليهم : ينطوي على السرّ الفني الذي يهر الرجل واسكته ، لأنه كان يستهدف إيذاءه من جانب وإظهار كونه قد راعى بعض الجوانب الإنسانية في تكفينهم والصلاة عليهم من جانب آخر ، وحينئذ أجابه (ع) بكلام مسح عن معاوية صفته الإسلامية والإنسانية على حدّ سواء ، ... وهذا هو الفن الذي يحقق فاعليته في إثارة النفوس .

ومالحظناه في الخواطر ، وفي الرسائل ، وفي الخطب : من مراعاة القيم الفنية (من خلال السياق الذي يفرض هذه الخصيصة الفنية أو تلك) : نلاحظه في فن آخر هو :

المقالة

المقال هو نصّ علمي ، إلا أنه يوشح بشيء من لغة الفن ، وقد لحظنا مقالته (ع) عن (التوحيد) في حديثنا عن (الخواطر) الماثورة عنه ، حيث قابلنا بين خاطرة له عن القضاء والقدر (مقفاة) ومقال له عن التوحيد غير مقفى ، ... وكذلك يمكننا تقديم نموذج آخر مثل قوله (ع) عن الجهاد :

(الجهاد على أربعة أوجه : فجهادان فرض ، وجهاد سنة لا يقام إلا مع فرض ، وجهاد سنة ، أما أحد الفرضين فجهاد الرجل نفسه عن معاصي الله وهو من أعظم الجهاد ، ومجاهدة الذين يلونكم من الكفار فرض ... الخ) (٣١) .

(٣٠) المجالس السنية : مج ١ ، ص ٢٩ .

(٣١) تحف العقول : ص ٢٤٧ .

إنَّ هذا النموذج يمضي وَفْق لغة « علمية خالصة » لا إيقاع ولا صور ولا عناصر أخرى يرتكن إليها ، وذلك بسبب (السياق) الذي فرض مثل هذه اللغة ، لذلك اعتمد التقسيم المنطقي فحسب ، في حين وشَّح المقال الأسبق (وهو عن التوحيد) بشيء عابر من الإيقاع والصور كما أشرنا في حينه ، وهذا مثل : (يوجد المفقود ، ويفقد الموجود) (قرب : كرامته ، وبُعده : إهائته) الخ . . .

وإذا كان (المقال) لا يتطلب بطبيعته توشيحاً كبيراً بعناصر الصورة والإيقاع ، ولا بعناصر وجدانية ، فإنَّه على الضد تماماً من فن آخر يتطلب العنصر الصوري والإيقاعي والوجداني ، حيث راعى الإمام (ع) هذه الجوانب الفنية (تبعاً لما قلناه من أنَّه (ع) يصوغ التعبير الفني وَفْق سياقاته) ألا وهو فن :

الأدعية

الدعاء كما نعرف جميعاً - محاورة مع الله تعالى حيث يتجه الابد إلى مصدر الإشباع الوحيد للإنسان في شتى حاجاته دنيوياً وأخروياً ، لذلك لا يمكن أن نتصور إمكانية أية فاعلية غير الدعاء بمقدورها أن تحقق التوازن الداخلي للإنسان : ما دام التوازن يتوقف على حجم الإشباع الذي يتحقق للشخص (مع ملاحظة أنَّ الإشباع يتم على مستويات عقلية ونفسية وجسمية) وما دام الله تعالى هو مصدر الفيض للكون حينئذٍ فإنَّ (الحاجات العقلية) - وهي التقدير أو التثمين الموضوعي الصرف - تظل في مقدمة المواد التي ترفد الدعاء ، بصفة أنَّ الله تعالى يتسم بسمات القدرة والإبداع والهيمنة المطلقة ، ثم بسمات الخير المطلق : وهذه وحدها كافية في تثمين الإنسان وتقديره الموضوعي لسمات الله تعالى . . . لذلك فإنَّ النُخبة البشرية المصطفاة يتحقق إشباعها في صعيد الحاجة العقلية (وهي : أنَّها تعبد الله تعالى لا من أجل الثواب أو اجتناب العقاب بل من أجل أنَّه تعالى أهل للعبادة ، بخلاف البشر العاديين فيما يتحقق إشباعهم من خلال الحاجات النفسية والجسمية دنيوياً وأخروياً . . .

وأيّاً كان ، فإنَّ الإمام (ع) حينما يصوغ الدعاء فلا بد أن يصوغه - من جانب - وَفْق وعيه العبادي الذي يتمحّض للحاجات العقلية ، ولا بد - من جانب آخر - أن يصوغه من أجل الآخرين : حتى يمارسوا هذه الفاعلية وَفْقاً لمستوياتهم التي تبحث عن إشباع الحاجات النفسية والجسمية أيضاً . . .

لقد أثر عن الإمام الحسين (ع) أكثر من نص في حقل الدعاء ، إلا أن هناك دعاء معروفاً كان يتلوه يوم (عرفة) ، حيث تميّز هذا الدعاء بطوله من جانب ، وبكونه قد احتشد بعناصر إيقاعية وصورية ولفظية مدهشة من جانب ثان ، ولأنه تضمن دلالات متنوعة ملفتة للنظر من جانب ثالث ، وإليك نموذجاً منه :

(الحمد لله الذي ليس لقضائه دافع ،
ولا لعطائه مانع ،
ولا لصنعه صنع صانع ،
وهو الجواد الواسع ،
فطر أجناس البدائع ،
وأتقن بحكمته الصنائع ،
لا تُخفى عليه الطلائع .
ولا تضيع عنده الودائع ،
جازى كل صانع ،
ورائش كل قانع ،
وراحم كل ضارع ،
مُنزل المنافع ،
والكتاب الجامع ،
بالنور الساطع ،
وهو للدعوات سامع ،
وللكربات دافع ،
وللدرجات رافع ،
وللعجائبة قانع ،^(٣٢)

هذا هو القسم الأول من الدعاء ، . . . وقد تميّز بخصيصة فكرية هي الإشادة الإجمالية بالله تعالى ، مشفوعة بخصيصة فنية هي خضوع العبارات جميعاً لقافية موحدة

تُشبه مقطوعة شعرية موحّدة القافية . لذلك ما أن انتقل إلى موضوع آخر حتى تُغيّر (القرار) الذي تنتهي إليه العبارة :

(فلا إله غيره ، ولا شيء يعدله ، وليس كمثل شيء الخ ...) . ثم انتقل إلى موضوع ثالث يتصل بخلق الإنسان :

(... خلقتني من التراب ، ثم اسكنتني الأصلاب ... ظاعناً من صلب إلى رحم ، في تقادم من الأيام الماضية ... واسكنتني في ظلمات ثلاث بين لحم ودم وجلد .. ثم أخرجتني للذي سبق لي من الهدى إلى الدنيا تاماً سوياً ، وحفظتني في المهد طفلاً صيباً ، ورزقتني من الغذاء لنا مرياً ، وعطفت عليّ قلوب الحواضن ، وكفلتني الأمهات الرواحم ... حتى إذا استهللت ناطقاً بالكلام ، وأتممت عليّ سوابغ الأنعام ... حتى إذا اكتملت فطرتي ، واعتدلت مررتي : أوجبت عليّ حجّتك بأن أهتمني معرفتك ...) .

لنلاحظ هنا أنّ الإمام (ع) تسلسل في عرض عملية الخلق حتى انتهى بها إلى وظيفة الإنسان الرئيسة في الحياة (وهي : خلافة الإنسان في الأرض) ، ... ، بعد ذلك ينتقل النص إلى عرض المعطيات التركيبية للإنسان بعامة :

(وأنا أشهد يا إلهي بحقيقة إيماني ... وعلائق مجاري نور بصري ، وأسارير صفحة جبيني ، وخرق مسارب نفسي ... وما ضمّت وأطبقت عليه شفتاي ، وحركات لفظ لساني ، ومغرز حنك فمي وفكي ، ومنابت أضراسي ، ومساع مطعمي ومشربي ...) .

لنلاحظ أيضاً كيف أنّ النص : قدّم عرضاً (وصفيّاً) لجهاز الفم بكل تفصيلاته ، وكذلك سائر الأجهزة ... ثم ختمه بالحمد على هذه المعطيات ومطلق الإبداع الكوني الذي طرحه في مقدّمة الدعاء .

بعد ذلك : اتّجه إلى القسم الآخر من الدعاء (بعد أن أنهى الرحلة عند محطة توقّف خاصة) فقال :

(اللهم اجعلني أخشاك كأني أراك ، واسعدني بتقواك ، ولا تشقني بمعصيتك ، وخزلي في قضائك ، وبارك لي في قدرك ... الخ) لا تغفل أنّ الدعاء بدأ بقوله (ع) : (الحمد لله الذي ليس لقضائه دافع) وها هو الآن يربط بين قسَمَي الدعاء الأول

والثاني : مركّزاً على مفهوم القضاء والقدر ، مستخلصاً منه : السلوك العبادي القائل : (حتى لا أحب تعجيل ما أخرت ولا تأخير ما عجلت) بصفة أن (الحاجات البشرية) هي المحرك الأساس للسلوك ، وحينئذ حينها يشدد الإمام (ع) في هذه الظاهرة ويؤكد الرضا بقضاء الله وقدره (من حيث عدم تعجيل ما أخر ، وعدم تأخير ما عجل) ، يكون بهذا التشدد قد بلور مفهوم الحاجات البشرية وضرورة تدريب الإنسان على تأجيل شهواته والرضا بقضاء الله تعالى وقدره . . . خلال ذلك يطرح الدعاء مفهومات عبادية تتناول شتى سلوك الإنسان وصلة ذلك بمهمته العبادية . . .

وما يعيننا من ذلك كلّهُ ، هو : السمات الفنية التي احتشد بها هذا الدعاء ، ومنها : ما لحظناه من البناء الهندسي لقسمي الدعاء ، ثم لكل قسم منها ، وارتباطه « إيقاعياً » بالدلالات المتنوعة فيه . . .

وإذا تركنا العنصر (الإيقاعي) واتجهنا إلى (العنصر اللفظي) وجدنا سمات متنوعة تطبع هذا الدعاء ، ومنه : عنصر (التكرار) و (التابع) ، و (التقسيم) بين العبارات ، من نحو :

(أنت الذي مننت ، أنت الذي أنعمت ، أنت الذي أحسنت ، أنت الذي أجملت ، أنت الذي أفضلت ، أنت الذي أكملت ، أنت الذي رزقت ، أنت الذي وفقت ، أنت الذي أعطيت ، أنت الذي أفنيت ، أنت الذي آويت ، أنت الذي كفيت ، أنت الذي هديت ، أنت الذي عصمت ، أنت الذي سترت ، أنت الذي غفرت ، أنت الذي مكنت ، أنت الذي أعززت ، أنت الذي عضدت ، أنت الذي آيدت ، أنت الذي نصرت ، أنت الذي شفيت ، أنت الذي عافيت ، أنت الذي أكرمت ، تباركت وتعاليت ، . . .

ليس هذا فحسب ، بل إن عناصر (التكرار) و (التابع) و (التقسيم) : يوازنها عنصر في آخر هو (التقابل) بين (الله تعالى) - أنت - وبين العبد - أنا - من حيث معطيات (الله) وقصور (العبد) ، معطيات (أنت) وقصور (أنا) ، فلنستمع :

(أنا الذي أسأت ، أنا الذي أخطأت ، أنا الذي هممت ، أنا الذي جهلت ، أنا الذي غفلت ، أنا الذي سهوت ، أنا الذي اعتمدت ، أنا الذي تعمدت ، أنا الذي أخلفت ، أنا الذي نكثت ، أنا الذي أقررت ، الخ . . .

ويلاحظ أن (العنصر الصوري) قد اختفى من هذا النص ، مقابل العنصرين اللفظي والإيقاعي ، . . . والسرّ في ذلك - كما نحتمل فنياً : بخاصة أننا لحظنا الإمام الحسين (ع) لا يستخدم أي عنصر فني إلا في سياق خاص ، . . . السرّ في ذلك هو : أن الموقف (في عرفة) - وهو منبّه وجداني يقترن بالخشوع والبكاء ونحوهما - يتطلب (عرض) الشاعر بنحو مكشوف ، واضح ، ولكنه عميق : لذلك فإن الاستعارة أو التمثيل أو الرمز ونحوها تتطلب نوعاً من التأمل الذي يصرف الشخص من تصعيده الروحي ، . . . لذلك عوّضه (ع) - كما نحتمل - بعناصر (لفظية) مثل : التكرار ، التابع ، التقسيم ، التقابل ، التماثل ، التضاد الخ مقروناً بعناصر (إيقاعية) تساهم في التصعيد الروحي : حيث لا يكلف « الإيقاع » أدنى تأمل بقدر ما يساهم - كما قلنا - في تصعيد العواطف التي تتطلبها أمثلة هذه السياقات التي تتمحور في التوجه إلى الله تعالى . . .

إذن : للمرة الجديدة نكرّر أنّ الإمام الحسين (ع) في أدعيته ، خواطره ، مقالاته ، رسائله ، خطبه : قد اختط منحى فنياً خاصاً هو : إخضاع العناصر الفنية (لفظياً ، إيقاعياً ، صورياً ،) إلى متطلبات الموقف بالنحو الذي لحظناه في النماذج المتقدمة ، . . . وهو أمر نلاحظه أيضاً في فن آخر ، نختم به كلامنا عن أدب الإمام الحسين (ع) ، وهو :

الحديث الفني

الحديث الفني - كما لحظنا - هو : توصيات عامة قد تردّ (مستقلة) ، وقد تردّ ضمن (خطبة) أو (رسالة) أو (خاطرة) الخ ، . . . وتوشّع - عادة - بصورة أو إيقاع (قافية ، تجانس ، توازن) الخ . . .

وإليك نموذجاً منها ، مما ورد بعضها مستقلاً ، والآخر : ضمن الرسائل والمقابلات والخطب الخ . . .

(إنّ المؤمن : من اتّخذ الله : عصمته ، وقوله : مرآته ، فمرة ينظر في نعت المؤمنين ، وتارة ينظر في وصف المتجبرّين ، فهو منه في لطائف ، ومن نفسه في تعارف ، ومن

فطنته في يقين ، ومن قدسه : على تمكين (٣٣) .

(الناس : عبيد الدنيا ، والدين : لعق على ألسنتهم ، يحوطونه ما دَرَّت معاشهم ، فإذا محصوا بالبلاء : قلّ الديّانون) (٣٤) .

- (الحلم : زينة ، الوفاء : مروءة ، والصلة : نعمة ، والاستكبار : صلف ، والعجلة : سفه ، والسفه : ضعف ، والغلو : ورطة ، ومخالطة أهل الدناءة : شر ، ومجالسة أهل الفسق : ريبة) (٣٥) .

(لو رأيتُ المعروف رجلاً : رأيتُموه حسناً يسرّ الناظرين ، ولو رأيتُم اللؤم : رأيتُموه سمجاً مشوهاً تنفر منه القلوب وتغضّ دونه الأبصار) (٣٦) .

(الأصول على مغارسها : بفروعها تسمو ، فمن تعجّل لأخيه خيراً : وجده إذا قدم عليه غداً) (٣٧) . . .

هذه الأحاديث - كما هو ملاحظ - تنطوي على عناصر (صورية) : من (تمثيل) و (تشبيه) و (استعارة) و (فرضية) و (رمز) و (استدلال) . . . الخ . . . كما تتضمن عناصر (إيقاعية) . . . فالنموذج الأول - على سبيل المثال - يتضمن (تمثيلاً) هو (من اتَّخذ الله : عصمته ، وقوله : مرآته . . .) ، ويتضمن (إيقاعاً) هو : (عصمته ، مرآته) (لطائف ، تعارف) (يقين ، تمكين) ، . . . والنموذج الثاني يتضمن : (تشبيهاً) ، والنموذج الثالث يتضمن (استعارة) (تحصوا بالبلاء) و (رمزاً) (قلّ الديّانون) ، والنموذج الأخير يتضمن : رمزاً واستدلالاً (الأصول على مغارسها . . .) (فمن تعجّل . . .) . . .

ويلاحظ : أيضاً أن غالبية هذه الصور ذات طابع (تركيبى) أو (استمراري

(٣٣) تحف العقول : ص ٢٥٢ ، ٢٥٣ .

(٣٤) نفس المصدر : ص ٢٤٦ ، ٢٥٠ .

(٣٥) المجالس السنية : مج ٢ ، ص ٢٨ .

(٣٦) نفس المصدر : ص ٢٧ .

(٣٧) المجالس السنية : مج ٢ ، ص ٢٧ .

أي تتكوّن من صور جزئية تتساند فيما بينها لتؤلّف صورة (كلية) . . . ويلاحظ أيضاً (وهذا ما نعتزم التأكيد عليه) أنّ صياغة الصورة : تخضع لسياقات خاصة تفرض هذا النمط أو ذاك : كما لاحظنا ذلك في بعض الصور التي وردت في رسائله وخطبه (ع) . . . ومنها ، مثلاً : الصورة (الفرضية) التي تقول :

(لو رأيتم المعروف رجلاً : رأيتموه حسناً يسرّ الناظرين ، ولو رأيتم اللؤم : رأيتموه سمجاً مشوّهاً تنفر منه القلوب وتغضّ دونه الأبصار) . . . فالمعروف أو ما يقابله من اللؤم هو حصيلة السلوك الاجتماعي الذي تطالب التوصيات الإسلامية بممارسته ، لأنّه تجسيد لمخالفة النفس ، وتجسيد للإيثار أي التوجّه نحو الآخرين . . . ومن الواضح (أنّ سحق الذات) و (التوجّه إلى الآخرين) هو : الدعامة التي يقوم عليها السلوك العبادي والسلوك السوي بعامة ، . . . لذلك : عندما يفترضه الإمام (أي : المعروف) رجلاً حسناً يسرّ الناظرين ، إنّما يكون بذلك قد استقى من (الواقع) ما هو لصيق به وهو (الافتراض) وليس التشبيه أو الاستعارة أو الرمز : لأنّ هذه جميعاً لا تطابق الواقع بتفصيلاته ، بعكس الصورة (الفرضية) التي تقول : إذا (قُدِّر) أو إذا (افترضنا) بإمكانية أن يكون (المعروف) رجلاً : لكان حسناً . . . وهذا هو قمة (الواقعية) التي تعتمد ما هو مطابق لها ، وهو محور (الافتراض) ، وإلّا لو استخدم (الاستعارة) أو التمثيل أو سواهما : لما كانت مطابقة للواقع بحرفيته وذلك لعدم إمكانية أن يتحوّل (المعروف) إلى رجل في آية حالة من الحالات ، ولكن إذا (افترضنا) ذلك مجرد افتراض : كانت الصورة - حينئذٍ - واقعية ، . . . وهذا ما لاحظناه عند الإمام الحسين (ع) في جميع النماذج التي استشهدنا بها سواء أكانت : خطباً أو رسائل أو مقالات ، أو خواطر ، أو أدعية ، أو أحاديث ، حيث يستخدم (ع) العنصر الفني (من تشبيه واستعارة ورمز تضمين واستدلال ، وفرضية الخ) أو (من عناصر إيقاعية) أو (عناصر لفظية) : يستخدم أولئك جميعاً من خلال مجانستها للسياق الموضوعي الذي يطرحه في هذا النص أو ذاك ، وهي سمة ملحوظة لا بد من تسجيلها في التاج الذي صدر عن الإمام الحسين (ع) ، بالنحو الذي لحظناه .

« الأدب العام »

الملاحظ أن الأدب العام من (٤٠ - ٦١) - وهي مدة إمامة الحسين عليهما السلام ، ظلّ أدباً اجتماعياً يحوم على الأحداث السياسية بخاصة ، بحيث يمكن القول بأنه امتداد لعصر النبي (ص) وعصر علي (ع) من حيث اهتماماته الاجتماعية ، ومن حيث عدم سماحه لنشاط الأدب العايب (أدب الخمر والجنس واللهو) بالرغم من أنّ نهاية هذا العصر شهدت (في صعيد الممارسات الشخصية) بروز السلوك اللهوي : بخاصة عند يزيد ومشايحيه ، بل وحتى بعض النماذج الشعرية التي استثمرت خلاعة السلطة السياسية للأمويين ، فاجترأت في الدخول إلى ميدان الشعر الخمري والجنسي واللهوي : بعد أن كانت الظروف الاجتماعية لا تسمح لأحد باختراق المبادئ الإسلامية التي فرضت فاعليتها على الرأي العام ، لذلك لا يكاد يجد مؤرّخ الأدب أثراً أدبياً لهوياً ذا بال ، بقدر ما يواجه أدباً سياسياً يفرض فاعليّة في هذه الفترة التي نؤرّخ لها وهذا ما يقتادنا إلى أن نعرض لهذا الأدب الاجتماعي في شتى أشكاله : من الخطب والرسائل والخواطر والمناظرات والشعر وما إليها . . . لكن ، قبل أن نعرض لهذه الأشكال الفنية ، ينبغي أن نعرض لأدب الأحداث الاجتماعية ذاتها ، بصفتها (أي : الأحداث السياسية بخاصة) هي التي تركت آثارها على فن الخطب والرسائل والشعر الخ . . . لذلك ينبغي أن نشطر هذا الأدب إلى قسمين ، ونحدث فيهما عن (الأدب والأحداث الاجتماعية) ، ثم عن الأدب من حيث خصائصه الفنية ونبدأ بالحديث عن :

الأدب والأحداث الاجتماعية

لقد واكب الأدب في هذه الفترة غالبية الأحداث السياسية التي شهدتها العصر ، بدأ من بيعة الإمام الحسن (ع) ، ثم مهادنته مع معاوية ، ثم شهادته (ع) ، . . . مروراً بالصراعات السياسية التي واكبت السلطة الزمنية لمعاوية حيث كان التوتر بينه وبين كبار الشخصيات الاجتماعية على أشده بنحو استتلى ميلاد أدب (الرسائل السياسية ذات الطابع الصراعي) كما سنعرض لذلك لاحقاً ، فضلاً عما واكب الصراع الفكري : وقائع عسكرية مثل المعركة بين الإمام الحسن (ع) وبين جماعة معاوية قبل الهدنة ، ومثل معركة حجر بن عدي واستشهاده . . . الخ ، ثم : انتهاء بمعركة الطف (في زمن يزيد) ، واستشهاد الحسين (ع) . . . كل أولئك : واكبه نشاط أدبي ضخم ، أتيح له أن يسجل هذه المواقف والأحداث بنحو يتطلب الوقوف عندها ولو عابراً .



فيما يتصل بإمامة الحسن (ع) ومعركته مع معاوية ، سبق أن عرضنا جانباً من ذلك عند حديثنا عن أدب الإمام الحسن (ع) ذاته ، كما يمكننا ملاحظة ذلك وانعكاسه على الأدب العام في نصوص لقيس بن سعد وعبد الله بن عباس وعدي بن حاتم وسواهم ممن ساهم في صياغة الخطب والرسائل التي تتحدث عن بيعته (ع) والحث على الجهاد ، نكتفي منها بخطبة لعدي بن حاتم (حيث تدخل هذه الخطبة فيما أسميناه بـ « أدب المشاورة العسكرية » جاء فيها مخاطبته للإمام (ع) عندما حثّ القوم على الجهاد :

(أصاب الله بك المرأشد ، وجنبك المكاره ، ووفقك لما نحمد : وروده وصدوره ، قد سمعنا مقالتك ، وانتهينا إلى أمرك ، وسمعنا لك ، وأطعنك فيما قلت ورأيت ، وهذا رجهي إلى معسكري . . .)^(٣٨) .

وجاء في مقدمتها التي أنكر فيها سكوت الجمهور :

(سبحان الله ، ما أقبح هذا المقام ، لا تحييون إمامكم وابن بنت نبيكم : أين

خطباء مصر الذين ألسنتهم كالمخاريق في الدُّعة ، فإذا جدَّ الجدَّ : فرواغون كالثعالب
ألا تخافون مقت الله ، ولا عيها وعارها) .

فنياً

نجد في هذه الخطبة عنصراً سورياً (مثل : الاستعارة والتشبيه) ونجد عنصراً
(عاطفياً) يتناسب مع الموقف العسكري الذي يتطلب تصعيداً عاطفياً : بخاصة عند
ملاحظته سكوت الجمهور ، حيث وشَّح العنصر العاطفي بصور فنية كالتشبيهين
التاليين : (ألسنتهم : كالمخاريق في الدُّعة) (فإذا جدَّ الجدَّ فرواغون كالثعالب) ،
فقد شبَّه ألسنتهم بالسيف : ولكن في السلم لا في الحرب ، وشبههم بروغان الثعلب في
حالة الجدد ، حيث يظل مثل هذا التشبيه متناسباً تماماً مع طبيعة الموقف : لأنَّ
مبايعته (ع) تعني : ضرورة جهاد سلطان الشام ، بيد أنَّ السكوت أو التحفُّظ يتنافى مع
الحقيقة المشار إليها .

ونتيجة لأمثلة هذا السكوت تتم الهدنة (بعد تحاذل الجمهور) . . . وتطوى
السنون . . . ويستشهد الإمام (ع) ، . . . فيتقدَّم إلى رثائه - بطبيعة الحال - أكثر من
خطيب وشاعر ، . . . منهم - على سبيل المثال - أخوه محمد بن الحنفية : في نصِّ نثري :

(رحمك الله أبا محمد : فلئن عزَّت حياتك لقد هدت وفاتك ، ولنعم الروح روح
تضمنه بدنك ، ولنعم الجسد : جسد تضمنه كفنك ، ولنعم الكفن : كفن تضمنه
لحدك ، وكيف لا تكون كذلك وأنت سليل الهدى وخامس أصحاب أهل الكساء ،
وخلف أهل التقوى ، وجدَّك النبي المصطفى ، وأبوك علي المرتضى ، وأمك فاطمة
الزهراء ، وعمك جعفر الطيار في جنة المأوى ، وغذتك أكفَّ الحق . . . الخ) (٣٩) .

واضح ، أنَّ هذا (الرثاء) يمسَّد غمطاً (واقعياً) يتناسب مع واقع الإمام (ع) فيما
لا يُوشَّح بكذب عاطفي ، ولا تزويق لفظي : بقدر ما يوشَّح - من جانب - بعبارات
(تضمينية) لما هو (واقع) مثل صلته (ع) بسلالة الهدى ، أصحاب الحساء ،

المصطفى ، المرتضى ، الزهراء ، ثم : الطيار في الجنة الخ ، ويقدر ما يوشح - من جانب آخر - بعبارات إيقاعية ولفظية ذات إثارة فنية مثل (التكرار ، التابع ، التفریع) حيث فرّع الروح على البدن ، والبدن على الجسد ، والجسد على الكفن ، والكفن على اللحد (روح : تضمنه بدنك ، جسد تضمنه كفنك ، كفن تضمنه لحدك) فالتكرار والتفریع والتتابع للعبارات : تأخذ شكلاً فنياً له إثارته دون أدنى شك .

وفي ميدان الشعر ، تقدّم إلى رثائه : الشاعر سليمان بن قتة :

يا كذب الله من نعمي حسناً ليس لتكذيب نعيه ثمن
كنت خليلي وكنت خالصتي لكل حي من أهله سكن
أجول في الدار لا أراك وفي الدار أناسي جوارهم غبن
بدلتهم منك ليت أنهم أضحوا وبيني وبينهم عدن^(٤٠)

واضح ، أنّ هذه الأبيات تحتشد بعنصر (الصدق العاطفي) و (العبارة المشرقة) و (المحكمة) و (الإيقاع الداخلي) الذي تتجانس فيه أصوات العبارة مع دلالاتها ذات الطابع المغرق في الحزن من نحو (أجول في الدار ، لا أراك) (كنت خليلي وكنت خالصتي) (لكل حي من أهله سكن) ... الخ ...



ومن الأحداث الخطيرة التي واجهها هذا العصر ، وظفرت باهتمام المؤرخين قضية استشهاد حجر بن عديّ : حيث تُعدّ هذه الشخصية من أنظف الشخصيات الإسلامية التي لم يستطع أحد أن ينال منها ومن تقواها ، لذلك أنكرت أصحاب الإنجهاات الفكرية المتبانية : على معاوية قتله لحجر ، حتى أنّ عائشة - على سبيل المثال - أنكرت ذلك كل الإنكار ، وأرسلت رسولاً إلى معاوية في هذا الصدد ، كما أنّها حينما قابلته ذات يوم : أنكرت عليه ذلك أيضاً ، ... وقد روى عنها قولها أيضاً (لولا إنّنا لم نغير شيئاً إلّا صارت بنا الأمور لغيرنا قتل حجر ، أمّا والله إنّ كان ما علمت لمسلماً حجاجاً معتمراً) .

(٤٠) مقاتل الطالبين لأبي الفرج الأصفهاني : ط النجف ، ص ٥٠ .

وقال الحسن البصري - وهو خطيب ومتكلم وأديب المعتزلة - في هذا الصدد :
(أربع خصال كنّ في معاوية ، لو لم تكن فيه إلّا واحدة لكانت موبقة : انتراؤه على هذه الأمة بالسيف حتى أخذ الأمر من غير مشورة ومنهم بقايا الصحابة وذوو الفضلة ، واستخلافه بعده ابنه سكيراً خميّاً يلبس الحرير ويضرب الطنابير ، وأدعائه زياداً وقد قال رسول الله (ص) : الولد للفراش وللعاهر الحجر ، وقتله حجراً وأصحاب حجر ، فيا ويلاً له من حجر ... (٤١) .

إنّ معاوية نفسه لما حضرته الوفاة أخذ يقول (يومي منك يا حجر طويل) (٤٢) . .
والآن حيال هذه الاجماع على نظافة حجر - بما فيها إقرار القاتل ، نتوقع أن يحدث قتله دورياً في المجتمع الإسلامي دون أدنى شك ، كما أنّ ملابسات المعارك التي خاضها لا بد أن تقرن بنشاط أدبي يسجل ذلك كلّ .

لقد استدعى إلقاء القبض عليه نشوب معركة بين أنصاره وبين السلطة ، فيما اقترن ذلك بتدخل (الشعر - وهو الرجز) : حسب التقليد العسكري الذي خبرته هذه المجتمعات في جعل الرجز عنصراً مساهماً لتصعيد المعارك ، فقد ورد على لسان أحد أصحاب حجر :

ما قوم حجر دافعوا وصاولوا وعن أخيك ساعة فقاتلوا ... الخ ، (٤٣)
كما اقترن استشهاده برثاء أكثر من شاعر ، ومنهم : هند بنت زيد الأنصارية :

ترفع أيها القمر المنير	تبصر هل ترى حجراً يسير
.....
ألا يا حجر ، حجر بن عدي	تلقتك السلامة والسرور
.....
فإن يهلك ، فكل زعيم قوم	من الدنيا إلى هلك يصير (٤٤)

(٤١) المجالس السنية : مج ٢ ، ج ٣ : ص ٨٢ .

(٤٢) الكامل في التاريخ : ج ٣ ، ص ٤٨٨ .

(٤٣) تاريخ الطبري : ج ٤ ، ص ١٩٣ .

(٤٤) نفس المصدر : ص ٢٠٩ .

ومنهم : عبد الله بن خليفة الطائي ، حيث يستحضر ذكره في قصيدة عامة ، استدعى سياقها هذا الاستحضار لذكرى حجر :

ولا قى بها حجراً من الله رحمة فقد كان أرضى الله حجراً وأعدرا
ولا زال تهطال ملت وديمة على قبر حجر أو ينادى فيحشرا^(٤٥)

واضح ، أن أمثلة هذه النصوص ، تتراوح بين مستويات الجودة الفنية بين الارتفاع والوسط ، إلا أنها تتميز بإشراق العبارة ، ونعومتها ، وبالصدق العاطفي ، وبالانسيابية التي تتجانس مع حرارة البعد العاطفي الملحوظ فيها ، وبالصور الاستدلالية والاستعارية التي تتناسب أيضاً مع البعد المشار إليه .

* * *

ولعل أهم حادثة تاريخية شهدتها أخريات هذا العصر الذي نؤرخ له هي : معركة (الطف) التي اقترنت بأضخم نتاج أدبي عرفته عصور التاريخ مطلقاً قديمها وحديثها ، حيث لم تظفر أية حادثة في التاريخ بما ظفرت به حادثة الطف من نتاج ضخيم لا يزال ممتداً لحياتنا المعاصرة التي طَفَح فيها أدب الطف في مختلف ميادين النشاط الفكري والأدبي : من خطابة ، وشعر ، ومسرح ، ورواية وقصة ، ومقالة ، وخاطرة ، وبحث ، وتأليف ، وترجمة ، و... والخ ... لكن ، ما يعيننا من هذه الحادثة : انعكاساتها على الفترة التي نؤرخ لها ، وهي انعكاسات تتجسّد في نشاط نثري وشعري على شتّى مستوياتها ، فيما نبدأ بالحديث أولاً عن :

النثر وأدب الطّف

لقد ساهم النثر في رصد حادثة الطّف من خلال الخطب والرسائل وسواهما ، سواء أكان ذلك قبل حدوث المعركة (أي : مقدماتها التي استتلت كتابة الرسائل أو استدعت إنشاء الخطب) أو كان خلال المعركة ذاتها ، أو كانت بعد انتهاء المعركة ...

من حيث الرسائل

نجد أنّ الإمام الحسين (ع) وأصحابه وأهل العراق ، تبادلوا مختلف الرسائل في التمهيد لدخول المعركة ، . . . لكن ما يعنينا منها هو (فن الرسالة) من جانب ، وكونها وليدة ظروف اجتماعية فرضت صياغتها وإنماءها (أي الرسائل) فنياً وفكرياً ، من جانب آخر . . . وإليك نموذجاً من أدب الرسائل كتبها زيد بن مسعود البصري إلى الإمام الحسين (ع) ، جواباً على رسالة بعثها إليه لنصرته :

(إنّ الله لم يخل الأرض من عامل عليها بخير أو دليل على سبيل نجاة وأنتم حجة الله على خلقه ووديعته في أرضه ، تفرّعتم من زيتونة أحمديّة هو أصلها وأنتم فروعها ، فأقدم سعد بأسعد طائر ، فقد ذلّل لك أعناق بني تميم وتركهم أشدّ تتابعاً في طاعتك من الإبل الظماء لورود الماء يوم خمسها ، وقد ذللت لك رقاب بني سعد وغسلت درن صدورها بماء سحابة مزّن حين استهل برقها فلمع) (٤٦) .

فنياً

تظل هذه (الرسالة) نموذجاً للصياغة الأدبية التي تحتشد - في المقام الأول - بالعنصر الصوري ، فالزيتونة وأصلها وفرعها ، وتشبيه الطاعة بأشدّ تتابعاً من الإبل الظماء لورود الماء ، وغسل درن الصدر بماء السحابة التي استهل برقها ، فلمع . . . كل أولئك تمثّل عنصر (صورياً مكثفاً) يكشف عن أنّ (الرسالة) ليست مجرد تعبير بل هي فن يخضع لقواعد أدبية لها أهميتها في تعميق الدلالة التي يستهدف الكاتب توصيلها إلى الآخرين . . .

وأما الخطبة

فقد أسهمت بنحو ملحوظ حتى أنها أفرزت أدباً متميزاً لا بدّ للمؤرّخ أن يعرض لقيّمته الكمية : فكرياً وفنياً . . .

لقد ساهمت الخطبة قبل المعركة وخلالها وبعدها ، لقد ساهم الحسين (ع) نفسه (كما لحظنا) في صياغة خطب كثيرة استدعتها المعركة قبل الدخول فيها وبعدها ، كما أن أصحابه (ع) من أمثال أخيه العباس ، والحر الرياحي ، وزهير بن القين ، ومسلم بن عوسجة ، وبُرير بن خضير ، وسعيد بن عبد الله الحنفي ، وسواهم قد صاغوا خطباً مثيرة خلال ذلك : سواء أكان ذلك في نطاق (أدب المشاورة العسكرية) حيث خطب كل منهم بما يدعم الحسين (ع) بنحو مُلفت للنظر من نحو قول أحدهم : (لوددت أني قتلت ثم نشرت ألف مرة ، وأن الله تعالى يدفع بذلك القتل عن نفسك) وقول آخر (والله لو علمت أني أقتل فيك ، ثم أحيا ، ثم أحرقت حياً ، ثم أذرى : يُفعل بي ذلك سبعين مرة ما فارتكت) (٤٧) . . . كما خطبوا خلال المعارك : من حيث التحريض على القتال ومن حيث توجيه النصيح إلى العدو ، ومن حيث المناظرات مع العدو . . . الخ . . .

لكن مما ينبغي أن نقف عنده هو : مساهمة (الخطبة) بعد المعركة : نظراً لاستتلاء المعركة نتائج خطيرة تسببت في ردود فعل منعكسة على عائلة الحسين (ع) من جانب ، وعلى مطلق الجمهور الذي أدرك سريعاً فداحة الجريمة التي اقترنت بخذلانهم وبسكوتهم : من جانب آخر . . . والأهم من ذلك ، أن خطب ما بعد المعركة قد اقترنت بالعنصر النسائي : بصفة أنهن تعرضن للسبي ، حيث استتلى ذلك أن يتجهن إلى صياغة الخطب التي فرضتها طبيعة الظروف التي تعرضن لها : وهن يواجهن مختلف الجماهير في مرورهن على هذه المدينة أو ذلك المجلس ، حيث يستثمر هذا الحشد لإلقاء الحجة عليه وتبصيره بعواقب الخذلان عن نصره الحق ، والتنديد بالقتلة والمصائر الأخروية والدينية التي سيؤولون إليها . . . كل ذلك يصاغ وفق لغة فنية تعتمد أدوات الخطابة بنحو يتعين علينا الوقوف عندها : بصفاتها ظاهرة أدبية لها أهميتها فكرياً وفنياً ، بخاصة أن هذه الظاهرة قد توفّر عليها المنتسبون لأهل البيت عليهم السلام ، كما أن العنصر النسوي هو الذي تصدر ذلك كما سنرى ، فمثلاً أن (زينب (ع) حينما مرت مع السبايا على الكوفة - وهم ييكون - خطبت قائلة :

(أتبيكون ؟ فلا رقأت الدمعة ولا قطعت الرنة ، إنما مثلكم كمثل التي نقضت غزلها من بعد قوة أنكاثاً تتخذون أيمانكم دخلاً بينكم ، ألا وهل فيكم إلا الصلف النطف والصدر الشنف وملق الإمام وغمز الأعداء ، أو كمرعى على دمنة أو كفضة على ملحودة ، ألا ساء ما قدمت لكم أنفسكم . . . الخ) (٤٨) فالملحوظ أن الخطبة تمضي على هذا النمط من الصور الفنية المحتشدة بالتشبيه والاستعارة والتضمن القرآني ، مع إحكام في العبارة ، وتدرج عاطفي ، وإشراق لفظي ، وإيقاع متنوع . . .

ونتجه إلى فاطمة الصغرى فنجدها تفتح الخطبة بحمدٍ ووصلٍ بينه وبين واقعة الطف ، بهذا النحو : (الحمد لله عدد الرمل والحصى وزنة العرش إلى الثرى ، أحمدته وأؤمن به وأتوكل عليه وأشهد أن لا إله إلا الله وأنّ محمد عبده ورسوله وأنّ أولاده ذُبحوا بشطّ الفرات بغير ذحل ولا ترات . . .) (٤٩) واضح أنّ هذا اللون من الوصل الفني بين الحمد لله وشهادة أنّ محمداً (ص) عبده ورسوله ، وبين مأساة أولاده : يُعدّ إبداعاً فنياً لا سابقة له ، لأنه وصل بين الشهادة المذكورة وحادثة جديدة لم تسبق بتجارب فنية سالفة ، مما يفصح عن سمة خاصة تطبع المتسبين للنبي (ص) ، وقد واصلت الخطبة بالحديث عن محمد (ص) ، حتى انتهت إلى الموضوع الرئيس ، ووصلته علمياً :

(يا أهل المكّر والغدر والخيلاء ، فإنّا أهل بيت أبتلانا الله بكن وابتلاككم بنا فجعل بلاءنا حسناً وجعل علمه عندنا وفهمه لدينا فنحن عبيته عامة ووعاء فهمه وحكمته . . .) ثم تتابع الحديث بعد هذا الوصل الفني بين أهل البيت وبين المأساة وتقول (ما أصابنا من المصائب الجليلة والرؤء العظيم في كتاب من قبل أن نراها إنّ ذلك على الله يسير لكيلا تأسوا على ما فاتكم . . . الخ ، . . فكأنّ قد حلّت بكم وتواترت من السماء نعمات فتستحكم بما كسبتم ويذيق بعضكم بأس بعض ثم تخلدون في العذاب الأليم . . . ويلكم أتدرون أي يد طاعتتنا منكم وأية نفس نزعنا إلى قتالنا وبأية رجل مشيتم إلينا تبغون محاربتنا . . . ؟ . . .) ثم تختم الخطبة (فتبّاً لكم : أي

(٤٨) نفسه : ص ١٢٩ ، ١٣٠ .

(٤٩) نفسه : ص ١٣٠ ، ١٣١ .

ترات لرسول الله (ص) قبلكم وذحول له لديكم بما غدرتم بأخيه علي بن أبي طالب ...) .

فالملاحظ أن الخطبة قد خضعت لبناء هندسي متماسك بدأته بالحديث عن أن أولاد محمد (دُبِحوا بشط الفرات بغير دَحْل ولا ترات) وختمته بالإشارة إلى نفس (الترات) الذي أنكرته في البداية (بغير دَحْل ولا ترات) ، وهو أمر يكشف عن أهم عناصر النص الفني وهو : إحكام العِمارة الفكرية .

ثم نواجه خطبة لأم كلثوم بعد ذلك فيما جاء فيها (أيّ دِواءٍ دهتكم وأيّ وزرٍ على ظهوركم حملتم ، وأيّ دماء سفكتموها ...)^(٥٠) حيث تجري على هذا النمط الذي يحصر الموضوع في أبعاده المأساوية فحسب ، مما استتبع ذلك - كما تذكر النصوص المؤرخة - أن يضجّ الجمهور بالنحيب بحيث لم يُرَ باكٍ وباكية أكثر من ذلك الموقف ...

وعندما تصل القافلة إلى الشام ، تتقدم زينب بخطبة تُعدّ من النماذج الفنية الخالدة في ميدان الخطابة الأدبية ، من نحو :

(أظننت يا يزيد حيث أخذت علينا أقطار الأرض وآفاق السماء فأصبحنا نُساق كما تُساق الإماء إن بنا هواناً على الله وبك كرامة وأنّ ذلك لعظم خطرك عنده فشمخت بأنفك ونظرت في عطفك جذلان مسروراً حيث رأيت الدنيا لك مستوسقة والأمور مُسَقة ؟ ... أمن العدل يا ابن الطلقاء تحذيرك حرائرك وإمائك وسوقك بنات رسول الله (ص) سبايا قد هتكت ستورهنّ وأبديت وجوهنّ تحدو بنا الأعداء من بلد إلى بلد ويتشرّفنّ أهل المناهل والمناقل ... وكيف يُرتجى مراقبة من لفظ فوه أكباد الأركياء وينبت لحمه بدماء الشهداء ، وكيف يستبطأ في بغضنا - أهل البيت - من نظر إلينا بالشنعاء والشنآن والإحْن والأضغان ؟ ... ولئن اتخذتنا مغنماً لتجدتنا وشيكاً مغرماً ... فكذلك واسع سعيك وناصب جهدك ... وهل رأيك إلّا فند وأيامك إلّا عدد وجمعك إلّا بدد ؟ ...)^(٥١) هذه الفقرات التي اقتطعناها من الخطبة تفصح عن

(٥٠) نفسه : ص ١٣٢ ، ١٣٣ .

(٥١) نفسه : ص ١٤٦ ، ١٤٧ .

القيم الفنية والفكرية التي انطوت عليها : ليس من خلال ما تضمنته من سمات إيقاعية وصورية فحسب ، بل من خلال اللغة المنطقية التي وشّحت بما هو مطلوب في التصعيد العاطفي في مثل هذه المواقف .

* * *

الشعر وأدب الطفّ

لقد ساهم الشعر في تسجيل المعركة ، مساهمة ملحوظة ، سواء أكان ذلك في نطاق القتال ، أم كان ذلك في نطاق تسجيله ، أو الرثاء لشهداء المعركة الذي جسد بداية أدبية انعكست - كما أشرنا - على مطلق القرون التي واصلت (فن الرثاء) للإمام الحسين (ع) وأصحابه .

ففيما يتصل بمساهمة الشعر في المعركة : يظل (الرجز) هو الأداة المعروفة في تأجيج المعركة والتصعيد بعواطف المقاتلين ، فيما لا نجد حاجة ملحة إلى الاستشهاد بنماذج : طالما لحظنا أمثلته في المعارك التي خاضها المسلمون (في زمن النبي (ص) والإمام علي (ع)) حيال الفئات الكافرة والباغية .

وأما ما يتصل بمساهمة الشعر في نطاق تسجيله للمعركة ورثاء شهدائها، فإن أهم ما ينبغي ملاحظته في هذا العصر هو : ردود الفعل التي صدرت عن الشخصيات الأدبية ، وهو أمر يكاد يختص به هذا العصر دون سواء ، وذلك بسبب أنّ هذه الشخصيات عاصرت المعركة ولكنها لم تساهم فيها ، مما يترتب على ذلك ردّ فعل مؤلم دون أدنى شك .

ولعلّ الشاعر عبّيد الله بن الحرّ يُعدّ في مقدمة الشعراء الذين تمزّقوا أسفاً لكونه لم يساهم في المعركة مع أنّ الحسين (ع) ندّبّه إلى ذلك ، . . . يقول الشاعر :

فيالك حسرة نادمت حيّا	تردّد بين حلقي والتراقي
حسين حين يطلب بذل نصري	على أهل الضلالة والنفاق
غداة يقول لي بالقصر قولاً	أتركنا ، وتزعم بالفرق

بعترقي وبأهلي بعد مفتقدي فهم أسارى ومنهم ضُرجوا بدم
ما كان هذا جزائي إذ نصحت لكم أن تحلفوني بسوء في ذوي رحمي (٥٤)

ومنهى : أم البنين :

لا تدعوني وبك أم البنين تذكريني بليوث العرين
كانت بنون لي أدعى بهم واليوم أصبحت ولا من بنين
أربعة مثل نسور الرُّي قد واصلوا الموت بقطع الوتين (٥٥)

إن هذه النماذج وسواها ، تتميز بسمات فنية وعاطفية وفكرية واضحة ، ...
فرباب بالرغم من كونها زوجة الحسين (ع) ، إلا أنها تتصاعد بعاطفتها لتمزجها بالبُعد
الفكري أو العقائدي فتقرّر بأن الحسين (ع) يصحبها (بالرحم والدين) ، وهذا تجسيد
لوعي عبادي حاد دون أدنى شك .

وأما بنت عقيل فتربط القضية أساساً بشخصية النبي (ص) حيث صدرت عنه
توصيات خاصة بعترته ، وحيث تركّز قائلةً هذا الشعر على إثارة التساؤل عن هذه
التوصيات ، وتخطب القتلة بأبيات محكمة التركيب : بصياغة تساؤلية ذات إثارة فنية
(ماذا تقولون ؟) (ماذا فعلتم ؟) (ما كان هذا ..) .

وأما أم البنين فتصف أبناءها بكونهم نسوراً ، وليوثاً مازجة بين البطولة وعاطفة
الأمومة ...

وأما فنياً

فإن النماذج المتقدمة جميعاً تمتاز : بالإحكام في العبارة (وهو أهم عنصر فني في
الصياغة) ، كما تمتاز بالإنسيابية والإشراق وبتوشيح الشعر بجملته من الصور التشبيهية
والاستعارية والتمثيلية من نحو : (نوراً يستضاء به) (جبلاً صلداً) (ليوث العرين)

(٥٤) نفسه : ص ٦٧ .

(٥٥) نفسه : ص ٧١ .

ولو إني أواسيه بنفسي لنلت كرامة يوم التلاقي^(٥٢)
..... الخ

والحق إن انعكاسات الندم لم تنحصر في شاعر أو خطيب أو شخصية محدّدة ، بل امتدّت إلى غالبية الجمهور بحيث اقتادت في النهاية إلى القيام بشورات : لغسل الذنوب التي تحسّسها المتخاذلون عن المعركة ، متمثلة - كما سنرى في فصل لاحق - في ثوري سليمان بن صرد الخزاعي والمختار ، حيث كانت الخلفية النفسية والاجتماعية لأمثلة هذه الثورات هي : الإحساس بالندم كما قلنا .

* * *

وندع ظاهرة الإحساس بالندم ، لتتجه إلى انعكاسات المعركة في ظاهرة الرثاء للحسين (ع) وأصحابه : حيث نجد أن أسر أهل البيت (ع) بخاصة : (العنصر النسائي) تتصدّر الرثاء في هذا الميدان ، وهو أمر يكشف عن أن المرتبطين نسبياً بأهل البيت (ع) قد أثر عنهم جميعاً الاهتمام بالتعبير الفني (ومنه : الشعر) فضلاً عن (الخطبة) التي لحظنا نماذجها الرفيعة في حقل سابق .

وإليك نماذج من الشعر الذي أثر عن أسر أهل البيت (ع) ، ... ومنهم :
الرباب زوجة الحسين (ع) :

إن الذي كان نوراً يستضاء به	في كربلاء قتيل غير مدفون
.....
قد كنت لي جبلاً صلداً ألوذ به	وكنت تصحبنا بالرحم والدين
.....
لا أبتغي صهراً بصهركم	حتى أغيب بين اللحد والطين ^(٥٣)
ومنهنّ : بنت عقيل بن أبي طالب :	
ماذا تقولون : إن قال النبي لكم	ماذا فعلتم وأنتم آخر الأمم

(٥٢) أدب الطف : دار التراث الإسلامي ، بيروت ، ج ١ ، ص ٩٦ ، ٩٧ .

(٥٣) نفس المصدر : ص ٦١ .

(نسور الرُّبى) ، ويتوشّحه بعناصر حوارية من نحو (ماذا تقولون) (إن قال النبي)
(ماذا فعلتم) (إذ نصحت لكم) الخ .

* * *

وحين ندع رثاء النسوة (من أسر أهل البيت (ع)) إلى مطلق الجمهور ، نجد أنّ شعراء من أمثال أبي الأسود الدؤلي ، ابن مفرغ الحميري ، سليمان بن قتة ، الفضل بن العباس ، وعوف الأزدي ، يحيى بن الحكم ، عبد الله الأسدي ، المغيرة بن نوفل ، وهب الجمحي ، عبيد الله الكندي ، الخ قد ساهموا في رثاء الحسين (ع) وأصحابه ، وفي تسجيلهم للمعركة ، وفي تمنّهم للمشاركة فيها . . .

والإليك نماذج سريعة ، منها :

لسليمان بن قتة :

ألم تر أنّ الشمس أضحت مريضة لقتل حسين والبلاد اقشعرت^(٥٦)

ولعقبة بن عمرو السهمي :

مررت على قبر الحسين بكربلا ففاض عليه من دموعي غزيرها^(٥٧)

ولابن مفرغ الحميري :

كم يا عبيد الله عندك من دم يسعى ليدركه بقتلك ساعي^(٥٨)

ولعامر البصري :

قتلوا الحرام من الأئمة في الحرام من الشهور^(٥٩)

ولفضل بن العباس :

بكيت لفقد الأكرمين تتابعوا لوصل المنايا دار عون وحسر^(٦٠)

(٥٦) نفسه : ص ٥٤ .

(٥٧) نفسه : ص ٥٢ .

(٥٨) نفسه : ص ١٠٧ .

(٥٩) نفسه : ص ١٢٣ .

(٦٠) نفسه : ص ١٢٦ .

ولعوف الأزدي :

فيا ليتني إذ ذاك كنت شهدته فضاربت عنه الشائنين الأعاديا^(٦١)

ولوهب الجمحي :

تبيت النشأوى من أمية نُومًا وبالطف قتل لا ينام حميمها^(٦٢)

ولعبد الله الأسدي :

إذا كنت لا تدرين ما الموت فانظري إلى هاء بالسوق وابن عقيل^(٦٣)

وليحيى بن الحكم :

سُمية أمسى نسلها عدد الحصى وبنت رسول الله ليست بذئ نسل^(٦٤)

إنّ هذه النماذج قد اقتطعناها - لمجرد التعريف - من قصائد ومقطوعات متنوعة ، تفصح عن مدى انعكاس هذه المعركة على الشخصيات الفكرية للعصر الذي نؤرخ له حيث عاصر بعضها : العهد النبوي ، والآخر العهد العلوي ، فضلاً عن معاصري الحسين عليهما السلام .

والمهم ، أنّ الخصائص الفنية والفكرية لهذا الأدب الذي فرض فاعليته على العصر - دون أن تحظى أية واقعة بمثل ما ظفرت به حادثة الطف - تتمثل في صدق العاطفة (فكرياً) أولاً بحيث نجد أنّ يحيى بن الحكم - وهو أخو مروان - ينتصر لحادثة الطف بحيث لم يتمالك ذاته حينما كان جالساً إلى جانب يزيد وقد أدخلت السبايا عنده ، فقال :

هام بجنب الطف أدنى قرابة من ابن زياد العبد ذي الحسب الوغل^(٦٥)

كما تتمثل في صدق العاطفة (وحدانيّاً) أيضاً : حيث إنّ حجم المأساة ونمطها

(٦١) نفسه : ص ١٣٠ .

(٦٢) نفسه : ص ١٣٣ .

(٦٣) نفسه : ص ١٤٣ .

(٦٤) نفسه : ص ١٤٧ .

(٦٥) نفسه : ص ١٤٧ .

يستتبع الإثارة حتى من أقسى القلوب ، لذلك فإن ما ورد من النصوص التي تشير إلى أن الشمس مرضت ، أو البلاد اقشعرت وما إليها من الاستعارات : إنما تجسد - واقعاً نفسياً صادقاً - حيث نعرف جميعاً - في اللغة النفسية - أن الاستجابات أو ردود الفعل في حالة الألم أو السرور - تعكس إحياءاتها على الخارج فيتلون وفق الاستجابة المسرة أو المؤلة التي يحياها الإنسان : بخاصة إذا كانت الاستجابة بالغة الصدمة مثل : حادثة الطف . . .

وأما (فنياً) : فإن كثيراً من هذه النماذج يجسد نمطاً عالياً من الأداء الفني ، فهناك من الشعراء (مثل الفضل بن العباس) من خبر تجارب شعرية طويلة المدى بحيث كان الإمام علي (ع) يركل إليه : الرد على الأعداء شعرياً ، كما أن هناك من الشعراء (مثل : ابن مفرغ الحميري) فيما عده المؤرخون في مقدمة شعراء العصر ، . . . وحتى من لم يؤثر عنه ماضٍ شعري لاف : أتيح له أن يتوفر على الصياغة المحكمة . . . فمثلاً نجد (وهب الجمحي) حينها يقول :

عجبت - وأيام الزمان عجائب	ويظهر بين المعجبات : عظيمها
تبيت النشاوى من أمية نوما	وبالطف قتل لا ينام حميمها
وتضحى كرام من ذؤابة هاشم	يحكم فيها - كيف شاء - لثيمها
وتغدى جسوم ما تغذت سوى العلاء	غذاها على رغم المعالي سهومها
وربات صون ما تبدت لعينها	قتيل السبا إلا لوقت : نجومها

وما أنشد الإسلام إلا عصابة	تأمر نوكاها ودام نعيمها
وخاض بها ظمياء لا يهتدي لها	سبيل ولا يرجو الصدى من يعولها
فشنت بها شعواء في خير فتية	تخلت لكسب المكرمات همومها

أكارم أولين المكارم رفعة	فحمد العلاء - لولا علاهم - ذميمها
--------------------------	-----------------------------------

أضاء غراب البين فأصبحت	من الشجو، لا تأوى العمارة، بومها
------------------------	----------------------------------

فاقسم لا تنفك نفس جزوعة وعيني سفوحاً لا يمل سجومها^(٦٦)

إن هذه النماذج تظل من الشعر المتسم بطابع الإحكام في العبارة بحيث تمضي القصيدة بكاملها فخمة لم تتخللها ركاسة أو ابتذال كما لم تتخللها عتمة أو التواء أو ضبابية ، فضلاً عن أنها مشحونة بخصائص صورية وإيقاعية ولفظية : ملفنة للنظر ، فالخصائص اللفظية من : تساؤل ، حوار ، تضاد ، تماثل ، وتقابل ، والجمل المعترضة ، الخ . . . ، تلعب دوراً كبيراً في إضفاء الجمال على القصيدة . . . ، لننظر إلى التقابل : فالنشاوى تنام، وقتل الطف لا ينام حميمها ، والكرام يتحكم فيها اللثيم ، وحمد العُلا . . ذميم ، لولا علا أهل البيت (ع) ، . . . ولننظر إلى الاستعارات : ما تبدت النجوم لعيونها لكن : قبل أن تسبي ، . . . وجسوم الشهداء لم تتغذ إلاّ العُلا : وقد تغذت السهام ، . . . وقد تمحضت لكسب المكرمات : هموم هؤلاء الفتية ، الخ . . . ولننظر إلى التساؤلات والاعتراضات : (أيام الزمان عجائب) ، ومن بينها ما هو أعجب وهو هذا الذي يتحدث عنه الشاعر (تبيت النشاوى من أمية نوماً . . .) . . . ثم لننظر إلى تداخل الصور (أضاءت غراب البين فيهم فأصبحت من الشجول لا تأوى العماره بومها) . . . ثم لننظر إلى القسم الصادق : عاطفياً (فاقسم لا تنفك نفس جزوعة . . الخ) ثم لننظر إلى (التضمينات) الفنية :

فرائض في القرآن قد تعلمونها يلوح لذي اللب البصير ارومها
بها دان من قبل المسيح بن مريم الخ

ولو تابعنا النماذج الأخرى ، للحفظناها مطبوعة بسمات فنية مماثلة لهذا النص ، فيما نختم به عرضنا لأدب الطف الذي سجل : المعركة وعكس تأثيرها على العصر ، بالنحو الذي عرضنا له .

* * *

العرض المتقدم ، يجسد حركة الأدب (شعراً ونثراً) للفترة التي نؤرخ لها : من

حيث (محتوياته الاجتماعية : السياسية منها بخاصة) . . .

لكن ، إذا اتجهنا إلى حركة الأدب بعامة ، أمكننا - أن نكرّر من جديد - أن الأحداث الاجتماعية المشار إليها لم تسمح ببروز أدب متنوع : اجتماعي أو ذاتي إلا نادراً ، مثلما لم يسمح ببروز أدب اللهو والخمر والجنس إلا في نطاق استثنائي لا فاعلية له : كما كرّرنا .

وهذا من حيث الموضوعات

وأما من حيث (الأشكال الفنية) ، فإنّ ما لحظناه من بروز القصيد والرجز والخطابة والمراسلة : تظل هي الأشكال السائدة في الفترة التي نؤرخ لها . .

لكن : ينبغي ألاّ نفغل عن بروز شكل أدبي - سبق أن عرضنا له في فصل متقدم أيضاً - فرضته الظروف الاجتماعية والسياسية التي ألمنا بها بنحو عام ، ألا وهو :

أدب المناظرة (أو المحاورات والمقابلات)

إنّ الانشطارات الفكرية التي سببتها محاولات مختلفة لعزل أهل البيت عليهم السلام عن الساحة ، والضياع الفكري الذي ترتّب على هذه المحاولات ، قد استتلت بروز تيارات ، ووجهات نظر ، واجتهادات متباينة ، كما استتلى ذلك : الدخول في صراعات مختلفة ، ثم : بما يستتبع ذلك : من الدخول في مناقشات ومجادلات ومناظرات ، يترتب عليها بروز ما يطلق عليه « أدب المناظرة » حيث نشط هذا اللون من الأدب بنحو ملحوظ في الميدان العقائدي والسياسي لكن ، سوف لن نعرض من « أدب المناظرة » إلا ما واكبه من الحرص على إبراز الخصائص الفنية للمناظرة : نظراً لوجود مناظرات عقائدية وسياسية أخرى فرضتها طبيعة العصر الذي شهد بعد وفاة الرسول (ص) انقلاباً عند الجمهور (كما أشار القرآن الكريم إلى ذلك : ﴿ أفإن مات أو قُتل انقلبتم ﴾ . . .) وامتداد ذلك إلى هذه الفترة التي نؤرخ لها : حيث نشط المفسرون والكلاميون والفقهاء والسياسيون في ميدان (المناظرة) وغيرها بحيث عكس - فيما بعد - تأثيراته على الفترات اللاحقة . . .

المهم ، أن نعرض « لأدب المناظرة » في صعيده المحدود الذي يقترن - كما قلنا - بالعناية بجمالية العبارة وقدرتها المنطقية على المناظرة . . .

ولعلّ أهم ما يلاحظ في هذا الميدان ، أن محاولات العزل لأهل البيت عليهم السلام قد لعبت دوراً رائداً في تنشيط « أدب المناظرة » حيث إن معاوية بخاصة (فضلاً عن أشخاص آخرين أمثال عمرو بن العاص ومروان وسواهما) : كانوا أشدّ محاولة من سواهم في هذا الميدان ، فيما كان الإحساس (بعدم مشروعية سلطاتهم) يدفعهم - بوعي وبغير وعي - إلى العناية « بالمناظرات » : طمعاً بإحراز الموقف ، وتغطية للمفارقات ، أو بحثاً عن جاه . . . الخ . . .

لقد كانت المناظرات تتم على مختلف الصُعد ، . . . فحيناً نجد أن معاوية يُعني بإحضار النسوة اللواتي اشتركن في معركة صفين (بعد وفاة الإمام (ع) بطبيعة الحال : لعدم تمكنه من ذلك في حياته (ع)) أو اللواتي استشهد أزواجهنّ في الفترة التي نؤرخ لها : يستحضرهنّ لإجراء مناظرة خاصة في هذا الصدد ، . . . وحيناً نجده يعقد جلسات خاصة أو يقترحها آخرون أشرنا إلى أسمائهم : فيستحضر فيها كبار الصحابة أو التابعين مثل : ابن عباس وأبي الأسود الدؤلي وعبد الله بن جعفر وسواهم ، ثم يستحضر كبار الجماعة : لإجراء مناظرة خاصة ، وهكذا . . .

والمهم ، بعد ذلك ، أن تصاغ هذه المناظرات - كما قلنا - وفق لغة أدبية ترشح بقيم صوتية وصورية ولفظية تسوغ لنا عدّها نمطاً من لغة الفن ، فمثلاً نجد أمنة بنت الشريد وهي زوجة عمرو بن الحمق الذي قتل من قبل معاوية وبعث برأسه إلى زوجته ، فعُلقت قائلة وهي في السجن :

(نفيتموه عني طويلاً ، وأهديتموه إليّ قتيلاً ، فأهلاً وسهلاً بمن كنت له غير قالية وأنا اليوم له غير ناسية) ثم قالت للرسول الذي أوصل الرأس إليها من قبل معاوية قل له : (أَيْتَمَ الله ولدك ، وأوحش منك أهلك ، ولا غفر لك ذُنُوبُكَ) . . . وعندما حقق معها معاوية في هذا القول أجابت : (نعم : غير نازعة عنه - أي كلامها السابق - ولا معتذرة منه ولا مُنْكَرَة له ، فلعمري لقد اجتهدت في الدعاء إن نفع الاجتهاد وأن الحق

لمن وراء العباد . . .) (٦٧) .

فالملاحظ في هذه (المحاورة) - من حيث العنصر الفكري - شجاعة الرأي ، ومن حيث البُعد الفني - قيامها على التوازن الإيقاعي ، وترادفها ، وتتابعها ، مصحوباً بالتوازن الفكري من نحو (غير نازعة عنه ، ولا معتذرة منه ، ولا منكورة له) فالتوازن هنا يتنوّع ويتجانس بنحو مثير : حيث تتوازن العبارات (نازعة ، معتذرة ، منكورة) وتتوازن الحروف السابقة لها (غير ، ولا) وتتوازن الحروف اللاحقة بها (عنه ، منه ، له) وهي جميعاً تجسّد قيمة جمالية ممتعة طبيعياً ، إنّ هذا النمط ينتسب إلى ما يمكن تسميته بـ (أدب المقابلات) ، حيث أتيح للجملة من النسوة : الحضور ، وجرت محاورات متنوعة فيما بينهن وبين من استحضرهن ، برز فيها عنصر الشجاعة من جانب ، واللياقة في التعبير من جانب آخر : على نحو ما لحظناه في النموذج السابق ، فيما لا حاجة إلى الاستشهاد بنموذج آخر . . .

إنّ الموقف الذي لحظناه (من حيث شجاعة الرأي) و (فن الارتجال من الكلام أو المناظرة) يمكننا ملاحظة أمثاله لدى شخصيات أدبية واجتماعية من نحو : صعصعة بن صوحان ، عبد الله الكوّاء ، قيس بن سعد ، الأحنف بن قيس ، . . . فالأحنف بن قيس (وهو شخصية اجتماعية وأدبية معروفة) يخاطب معاوية : عندما ذكره الأخير ذات يوم بحرب صفين وانعكاساتها على نفسه ، فقال :

(أمّا والله إنّ القلوب التي أبغضناك بها لبين جوانحننا ، والسيوف التي قاتلناك بها لعلّ عواتقنا ، ولئن مددت بشبر من غدر ، لنمدنّ باعاً من ختر) (٦٨) وخاطبه أيضاً عندما أراد السلطنة الدنيوية لابنه يزيد :

(قد علمت أنّك لم تفتح العراق عَنوةً ، ولم تظهر عليها قعصاً ، ولكنك أعطيت الحسن بن علي من عهود الله ما قد علمت ليكون له الأمر من بعدك ، . . . وإن تغدر تعلم والله إنّ وراء الحسن خيولاً جياداً ، وأذرعاً شداداً ، وسيوفاً جداداً ، إن تدنّ له

(٦٧) المجالس السنية : مج ١ ، ج ٣ ، ص ٧٩ ، ٨٠ .

(٦٨) جمهرة الخطب : ج ٢ ، ص ٣٥٦ .

شبراً من غدر ، تجد وراءه باعاً من نصر ... (٦٩) .

ونجد عبد الله بن الكوّاء (وكان قد سجن مع صعصعة) يخاطب معاوية (وقد طلب الأخير منها أن يقوموا شخصيته) :

(إنك - ما علمنا - واسع الدنيا ضيق الآخرة ، قريب الثرى بعيد المرعى ، تجعل الظلمات نوراً والنور ظلمات) (٧٠) . . . أما صعصعة فخاطبه بلغة مماثلة في هذا الموقف ، وفي مواقف أخرى تعرض لها عند حديثنا عن (النثر الوصفي) لهذه الفترة التي نؤرخ لها .

والمهم ، أن النصوص المتقدمة صيغت وفق لغة فنية تعتمد عنصرَي (الصورة والإيقاع) فضلاً عن العناصر اللفظية من نحو (التقابل) الفني في النص الأخير : (واسع الدنيا - ضيق الآخرة) (قريب الثرى - بعيد المرعى) (تجعل الظلمات نوراً والنور ظلمات) ، حيث ينطوي هذا (التقابل) على إثارة فنية ملحوظة بخاصة أنه تم من خلال (العنصر الصوري) متمثلاً في (الرموز) الفنية : حيث يرمز النور والظلام إلى الخير والشر أو الاستواء والانحراف ، وحيث يرمز (الثرى والمرعى) إلى الموت والأمل : كما هو واضح . . .

وأما النصوص التي سبقتها (وهي للأحنف بن قيس) فإن العناصر اللفظية والإيقاعية والصورية : قد طبعتها أيضاً من نحو (إن وراء الحسن (ع) خيولاً جياداً ، وأذرعاً شداداً ، وسيفاً حداداً) ونحو (ولئن مددت بشبر من غدر ، لنمدّ باعاً من ختر) حيث إن (التقابل - شبر ، باع - غدر ، ختر) والصورة (وهي الاستعارات بشبر من غدر ، باعاً من ختر) ، والإيقاع (وهي : جياداً ، شداداً ، حداداً ، و : غدر ، ختر) : تظل عناصر ملحوظة في النماذج المتقدمة - كما هو بين .

* * *

المهم ، أن هذه النماذج وسواها : وردت في سياق أحد الأشكال الأدبية وهو (فن

(٦٩) نفس المصدر : ص ٢٤٣ .

(٧٠) نفسه : ص ١٤٦ .

المنظرة أو المناقشة) ، حيث كان الطابع السياسي لهذه الفترة التي نؤرخ لها قد فرض أمثلة هذه المناظرات .

بيد أن الملاحظ في ذلك ، أن إدارة هذه (المناظرات أو المقابلات) تحسم في النهاية لغير صالح أصحابها الذين حرصوا على عقدها ، ولكن الأهم من ذلك هو : أن يقر أصحابها - من خلال المناظرة أو المقابلة - بخسران الموقف ، مما يجسد ذلك ظاهرة ، لا بد لمؤرخ الأدب من أن يعرض لها . . . فمثلاً نجد أن عمرو بن العاص بحث معاوية على أن يستدعي أبا الأسود الدؤلي للإيقاع به ، فأرسل إليه وقال له بأنه وعمرو تخاصما في أصحاب محمد (ص) وطلب منه إبداء رأيه ، وقال : (يا أبا الأسود أيهم كان أحب لرسول الله (ص)) فقال (أشدهم حباً لرسول الله وأوفاهم له بنفسه) فنظر معاوية إلى عمرو وحرك رأسه ثم تبادى في مسألته فقال (يا أبا الأسود : فأأيهم كان أفضلهم عندك ؟) فقال : (أنقاهم لربّه وأشدّهم خوفاً لدينه) فاغتاز معاوية على عمرو ، ثم قال : يا أبا الأسود فأأيهم كان أعلم ؟ قال (أقولهم للصواب وأفضلهم للخطاب ، قال يا أبا الأسود : فأأيهم كان أشجع ؟ قال أعظمهم بلاء وأحسنهم عناء وأصبرهم على اللقاء ، قال : فأأيهم كان أوثق عنده ؟ ، قال من أوصى إليه فيما بعده ، قال : فأأيهم كان للنبي (ص) صديقاً ؟ قال : أولهم « تصديقاً » ، فأقبل معاوية على عمرو وقال : لا جزاك الله خيراً ، هل تستطيع أن ترد شيئاً مما قال ؟) (٧١) .

هذه المناظرة تفصح عن سرعة البديهة ، واقتصاد العبارة وبُعدها الاستدلالي ، فضلاً عن عنصرها الإيقاعي ، وإشراقها اللغوي : مما يدخلها في نطاق (أدب المناظرة) والأهم من ذلك أن أبا الأسود انتصر على خصومه الذين أرادوا الإيقاع به مذهبياً . . .

ولعلّ المناظرة التالية التي كان معاوية يديرها وعمرو بن العاص يشعل أوارها ، وعبد الله بن جعفر : المستهدف فيها ، وعبد الله بن عباس المنتصر فيها ، تكشف عن نط آخر من أدب المناظرة . . . لقد علّق عمرو على ابن جعفر بقوله (جاءكم رجل كثير الخلوات بالتمني ، والطربات بالتغني ، محب للقيان ، كثير مزاحه ، شديد طمّاحه . . .

الخ (فناظره ابن عباس مجيباً) كذبت والله أنت وليس لما ذكرت ولكنه : لله ذكور ولنعمائه شكور وعن الخنا زجور ، جواد كريم ، سيد حلیم إذا رمى أصاب وإذا سُئل أجاب . . . الخ) (٧٢) .

فالملاحظ هنا أنّ (السجع) - وهو أسلوب أدبي ألفته العصور التي نؤرخ لها - قد طبع هذه المناظرة التي كانت أرضيتها مذهبية كما هو واضح ، ولكنها صيغت بلغة الأدب الذي يعتمد - في جملة ما يعتمد - عنصر الإيقاع المتمثل هنا في السجع وتوازن العبارات : في شكل هو : (المناظرة) .

والحق ، أنّ أدب المناظرة ينبغي ألاّ نمرّ عليه دون أن نسجل حقيقة أدبية هي : براعة (عبد الله بن عباس) فيها ، بحيث عُرفت هذه الشخصية بقابليتها الضخمة في أدب المناظرات ، حتى أنّ معاوية قد أقرّ ذات يوم في خطاب له لابن عباس بأنّه (كلماتي) هذه الأمة ، أي : (قدرته الكلامية في الاحتجاج والمناظرة) بحيث لا ينزاعه آخر في هذا الميدان .

عبد الله بن عباس والمناظرة

قلنا ، أنّ عبد الله بن عباس يُعدّ أفصح شخصية عرفها العصر (في نطاق الأدب العام) بخاصة أدب المناظرة التي تستدعي سرعة البديهة ، وفصاحة العبارة ، فضلاً عن سعة المعرفة : علمياً واجتماعياً وفنياً . . . ويمكننا أن نتبين جانباً من ذلك من خلال وقوفنا على مناظراته مع الخوارج والأمويين وسائر الاتجاهات التي عُرفت بانحرافها عن مبادئ محمد (ص) . . . إنّ مناظراته تتنوع بين مستويات فردية يناظر فيها شخصاً معيّن ، ومستويات جماعية يناظر فيها مجموعة من الأشخاص . . . لكننا نكتفي بعرض جانب من مناظرة : حشد فيها معاوية كبار أصحابه من نحو : ابنه ، وزیاد ، وعتبة ، ومروان ، وعمرو ، والمغيرة ، وسعيد ، وعبد الرحمن ، وطلب منهم : استثارته ، وبدأ معاوية بتوجيه سؤال عن سبب عدم جعله (من قبل الإمام علي (ع)) حَكَمًا في معركة صفين ، فأجابه :

(أمّا والله لو فعل : لقرن بصعبة من الأمل ، يوجع كتفيه مِرأسُها ، ولأذهلت عقله وأجرضته بريقه ، وقدّحت في سويداء قلبه ، فلم يبرم أمراً ولم ينفض تراباً إلّا كنت منه بمرأى وبمسمع ، فإن نكثه أرمت قواه ، وإن أرمه فصمت عراه ، بغرب مقول لا يفِل حده وأصالة رأي كمتاح الأجل لا وِزْر منه ، اصدع به أديمه ، وأخلّ به شبا حده ، واشحذ به عزائم المعترّ ، وأزيح به شبه الشاكّين) (٧٣) .

إنّ هذه الإجابة تكتنز - فنياً - ، عبارات تُعدّ قمة للبلاغة من حيث انتخاب المفردة والمركبة وإحكام العبارة بعامّة ، فضلاً عن اكتنازها بعنصر « صوري » ثرّ ، وبجهاًل إيقاعي أخذ . . . لقد استخدم عنصر (الرمز) لإبراز جدارته في التحكيم ، فقدم صورة هي (صعبة من الإبل) توجع قيادتها كتفي العدو ، وتجعله يبتلع ريقه على غُصّة ، . . . وقدم صورة رمزية أخرى هي (لم ينفض تراباً إلّا كنت منه بمرأى وبمسمع) مقابل صورة استعارية هي (فلم يبرم أمراً) ، . . . وفرع على هذه الصور صوراً رمزية واستعارية هي : أنّ الخصم : إذا نكث الحبل فتله ، وإذا فتله فصمت عراه بلسان لا يفِل حده ، وبأصالة رأي : كأنّه القدر لا مفرّ منه ، بحيث أشقّ به أديمه (وهو رمز لتمزيق رأي الخصم) . . . الخ . . . إنّ الصور الرمزية والاستعارية والتشبيهية التي قدّمها ابن عباس (صعبة من الإبل) (يوجع كتفيه مِرأسُها) (أجرضته بريقه) (قدّحت في سويداء قلبه) (لم ينفض تراباً) (فإن نكثه أرمت قواه) (وإن أرمه فصمت عراه) (بغرب مقول لا يفِل حده) و (أصالة رأي كمتاح الأجل) (اصدع به أديمه) (أفلّ به شبا حده) الخ . . . هذه الصور من النادر جداً أن يتاح لشخص يرتجل الكلام بأن يستحضرها في ذهنه عبر موقف محفوف بمناخ متوتر ، لا يسمح للشخص بأن يسيطر على توازنه . . . إلّا أنّ الشخص المذكور ، استطاع أن يستحضر هذه الصور التي تتطلب وقتاً طويلاً لانتخابها وصياغتها في عبارات محكمة ، مما يكشف عن عبقرية نادرة جداً ، . . . ولا أدلّ على ذلك ، أنّ المجتمعين (وهم معروفون بالتمكن البلاغي) لم يتح لهم أن يصوغوا أمثلة هذه الصور إلّا في نطاق الصورة المبتذلة التي تُستحضر وتُستخدَم في مناسبات عامة مثل مخاطبة أحدهم لابن عباس (إنك لتصرف بنابك ،

وتُوري نارك (فصرير الناب ووري النار تعدّ صوراً مستحضرة في أذهان الناس : من الممكن أن يستخدمها المتكلم بأدنى تأمل : على العكس من الصور المكثفة المتتابعة التي نثرها ابن عباس حيث لم يكتف بإيراد صورة أو اثنين مثلاً ، بل جعل غالبية عباراته متوَكِّنة على صور رمزية واستعارية وتشبيهية ، مما يكشف - كما قلنا - عن نبوغ متميز قل أن يتوفّر لدى الأشخاص ، ولعلّه لهذا السبب خلعت عليه سمات فنية وثقافية حتى من قبل أعدائه ، بالنحو الذي أشرنا إليه سابقاً . . .

النشر الوصفي

إنّ أدب (المناظرة) أو (المقابلة) الذي لحظناه قد اقترن بأكثر من شكل أدبي ، حيث يسمّ بعضه : الطابع العلمي ، ويسمّ بعضه الآخر : الطابع السياسي ، ويسمّ بعضه : الطابع الوصفي ، وهو طابع يمكن درجته ضمن الأدب القصصي الذي يعتمد (في جملة أدواته) على (رسم الشخصية) و (رسم البيئة المادية) ، وهو أمر يمكن ملاحظته بوضوح في مقابلة جرت بين صعصعة بن صوحان ومعاوية ، حيث طلب هذا الأخير من صعصعة أن يخبره عن بعض الأمصار مثل البصرة والكوفة والشام ، فقال عن البصرة :

(البصرة واسطة العرب ، ومنتهى الشرف والسؤدد ، وهم أهل الخطط في أول الدهر وآخره ، وقد دارت بهم سروات العرب : كدوران الرحى على قطبها) وقال عن الكوفة (قبة الإسلام ، وذروة الكلام ، ومصان ذوي الأعلام ، إلّا أنّ بها أجلاً تمنع ذوي الأمر الطاعة ، وتخرجهم عن الجماعة ، وتلك أخلاق ذوي الهيئة والقناعة) . وقال عن الحجاز (أسرع الناس إلى فتنة ، وأضعفهم عنها ، وأتلهم غناء فيها . . .) . وقال عن ديار ربيعة ومضر : أوصافاً أخرى . . . ثم تبرّع بوصف أهل الشام (دون أن يطلب منه : لغرض سياسي) فقال : (أطوع الناس لمخلوق ، وأعصاهم للمخلوق ، عصاة الجبار ، وخلفة الأشرار ، فعليهم الدمار ، ولهم سوء الدار) . . . (٧٤) .

المهم ، أن أمثلة هذه النماذج تجسّد نوعاً من الرسم للشخصية وللبيئة الاجتماعية : حيث يرصد صاحب المقابلة : أدقّ السمات ، ويوشّحها بلغة الفن (إيقاعياً وصورياً) كما هو واضح من النماذج المتقدمة ، والأهم من ذلك أن الرسم جاء (هادفاً) تتقوّم الشخصية فيه من خلال انتباهها الإسلامي أو عدمه ، وليس مجرد الوصف المصاغ من أجل الامتاع والتسلية . . . ، ولذلك نجد أن (صعصعة) تبرّع - على سبيل المثال - برسم المجتمع الشامي دون أن يطلب منه ، مستهدفاً من ذلك : إدانة المجتمع المذكور فيما عرف بانحرافه - في صعيد الجمهور والمؤسسة السياسية - عن مبادئ الله تعالى : كما هو واضح .



الفصل الرابع

« الأدب في عصر الإمام السجاد (ع) »

يبدأ هذا العصر من إمامة السجاد (ع) عام ٦١ ويمتد إلى استشهاده عام ٩٥ هـ .

سياسياً

شهد هذا العصر أحداثاً ومواقف لها أهميتها الكبيرة ، مثل واقعة الحرة التي أبيضت فيها المدينة ثلاثة أيام ، ومثل ثورة سليمان بن صرد الخزاعي المعروفة باسم (حركة التوآيين) الذين ندموا على عدم مؤازرة الحسين (ع) ، ومثل ثورة المختار التي انتقمت من قتلة الحسين (ع) حيث تُعدّ امتداداً لسابقتها ، ومثل انتقال سلطان الدنيا من معاوية وأولاده إلى مروان وأولاده ، ومثل ولاية الحجاج للعراق ، فيما عُرف بنزعته العدوانية وتلذذه بإراقة الدماء ، فضلاً عن الاضطرابات والمنازعات التي دارت بين الأمويين من جانب وبين الخوارج ، وبينهم وبين الأمويين ، فضلاً عن حوادث أخرى متنوعة . . .

اجتماعياً

يبدأ انتشار الفساد بنحو ملحوظ مع هذا العصر ، بخاصة عند السلاطين وحواشيهم ، ممن تجاهر بممارسة الجنس والخمر وسائر أدوات اللهو ، . . . كما أنّ الترف الدنيوي بدأ يظهر بنفس النسبة من حيث البذخ العمراني وغيره . . .

ثقافياً وأديباً

يبدأ الانحراف العقائدي بالتضخم أيضاً مع هذا العصر الذي أعلن بعض سلاطينه المشار إليهم عن سخريتهم بالقرآن والإسلام ، وبدأ شعر المديح لهؤلاء السلاطين ، مثلما بدأ شعر الخمر والجنس واللهو بالبروز ، بعد أن كان مستخفياً في العصر السابق ، بل يمكن القول بأن الترف المرتبط بشعر الغزل والغناء والخمر والصيد ونحوها : سجّل انحرافاً ملحوظاً حمل مؤرخي الأدب على رصد تفصيلاته . . . بالمقابل : نجد أن الاستواء العقائدي ومن ثم « الأدب السوي » قد احتفظ - في الآن ذاته - بنماذجه التي سجّلت تمجيداً لقيم الإسلام ، وشخصياته ، فتحدّثت عن الله ، واليوم الآخر ، ومبادئ الإسلام ، والأخلاق بعامة ، وسجّلت انتصاراتها لشخصيات الإسلام ومواقفها وتحركاتها . . .

ويظل الإمام السجاد (ع) نموذج (الأدب الشرعي) الذي توفّر عليه خلال هذه الحقبة الممتدة أربع وثلاثين سنة ، حيث إنّه (ما عدا الشعر الذي تنزّه المشرعون عنه : كما كررنا) توفّر على تقديم نتاج فني - يُعدّ من حيث كثرته وتنوعه - نموذجاً يجيء في أرقامه بعد الإمام علي (ع) وأهمية النتاج الذي قدّمه تتمثّل في جملة من ضروب المعرفة وفي مقدمتها (أدب الدعاء) الذي رسّم بناءه وأنواعه وفق صياغات خاصة تعدّ أدباً يختصّ بالإمام السجاد (ع) كما سنرى ، حيث تجاوز به تسجيل العلاقة المباشرة والوجدانية بين الله والعبد إلى رصد مختلف العلاقات الاجتماعية المرتبطة بالسياسة والاقتصاد ، والإدارة ، والأسرة ، والعلم . . . الخ ، هذا فضلاً عمّا توفّر عليه من أدب الرسائل وأدب الحديث ونحوهما مما نعرض له الآن في الحقل التالي :

« أدب الإمام السجاد (ع) »

قلنا ، أنَّ الإمام السجاد (ع) توفّر على نتاج فني ضخم يجيء - من حيث الكم - بعد الإمام علي (ع) ، كما يجيء - من حيث الكيف - متميزاً بسمات خاصة ، وفي مقدمة ذلك : أدب الدعاء الذي منحه السجاد (ع) خصائص فكرية وفنية تفرّد بها (ع) .

وإذا كان أدب الجنس واللهو والخمر بدأ بالتحرك في هذا العصر ، كما أنَّ أدب المدح لسلطين الدنيا ، والأدب العقائدي المنحرف بعامّة : فضلاً عن الصراعات السياسية المختلفة - بما في ذلك انتقال السلطة الأموية من بيت لآخر . . . ثم : ملاحظة الاستئثار بالسلطة الزمنية واستبدال القيم الإسلامية بقيم عنصرية (وفي مقدمة ذلك : محاربة الإسلاميين ، ومحاربة الموالي : مما مهد لأدب عنصري وهجائي يرتدّ إلى الذهنية الجاهلية . . . كل أولئك : قابله الإمام السجاد (ع) بالتوقّف على أدب خاص ، يتجه - من جانب - إلى نقد الأوضاع المنحرفة ، ويتجه - من جانب آخر - إلى بناء الشخصية الإسلامية في المستويين الفردي والاجتماعي ، بحيث يمكن القول بأنّ أدب السجاد (ع) كان تجسّيداً للحركة الإسلامية مقابل الأدب الدنيوي الذي بدأ ينحرف مع انحرافات السلطة وينحدر إلى ما هو عابث ومظلم ومنحرف . . .

المهم ، أن نعرض - ولو سريعاً - لأدب السجاد (ع) ، ونبدأ بالحديث أولاً عن :

١ - الأدب السياسي

موقفه من السلاطين

ما دام الانحراف بدأ يفرز خطوطه بوضوح في هذا العصر ، حينئذ نتوقع من الإمام (ع) أن يمارس وظيفة التوعية الإسلامية حيال : السلطة الزمنية المنحرفة ، ويحذّر الإسلاميين من التعاون مع السلطة ، مثلما يحذّرهم من الانحدار في الفتن والاضطرابات التي واجهها هذا العصر . . . ففي إحدى توصياته (ع) يقول : (كفانا الله وإياكم كيد الظالمين وبغي الحاسدين وبطش الجبارين . أيها المؤمنون : لا يفتننكم الطواغيت وأتباعهم من أهل الرغبة في الدنيا ، المائلون إليها ، المفتونون بها ، المقبلون عليها وعلى حطامها الهامد وهشيمها البائد غداً . . . وإن الأمور الواردة عليكم في كل يوم وليلة من مظلمات الفتن وحوادث البدع وسنن الجور وبوائق الزمان وهيبة السلطان ووسوسة الشيطان : لتبسط القلوب عن نيتها وتذهلها عن موجود الهدى ومعرفة أهل الحق إلا قليلاً ممن عصم الله عز وجل ، فليس يعرف تصرف أيامها وتقلب حالاتها وعاقبة ضرر فتنها إلا من عصم الله ، ونهج سبيل الرشد ، وسلك طريق القصد ، ثم استعان على ذلك بالزهد ، فكرر الفكر وأتعظ بالعبر وازدجر . . . وإياكم وصحبة العاصين ومعونة الظالمين ومجاورة الفاسقين : احذروا فتنهم وتباعدوا من ساحتهم . . . الخ^(١) .

لنمعن النظر في هذه الفقرات التي وردت في النص المتقدم ، من نحو : (كيد الظالمين) (بطش الجبارين) (لا يفتننكم الطواغيت) (سنن الجور) (هيبة السلطان) (صحبة العاصين) (معونة الظالمين) (مجاورة الفاسقين) (احذروا فتنهم) (تباعدوا من ساحتهم) . . . إنها جميعاً تكشف عن أن الإمام (ع) كان حريصاً كل الحرص على توعية الإسلاميين ، وتحذيرهم من الانقياد وراء متاع الحياة الدنيا ، وبهارج السلطة والجاه والموقع ، حيث إن السلطة تخلّت تماماً عن الالتزام (ولو شكلياً) بمبادئ الرسالة التي شغل بها الجمهور في الفقرات السابقة بحيث كانت تستأثر باهتمامه : كما لحظنا . . .

(١) تحف العقول : ص ٢٥٧ ، ٢٦٠ .

والملاحظ أنَّ الإمام (ع) كان يستثمر جميع الفرص التي تتيح له أن يمارس عملية التوعية والتحذير من التعاون مع الظالمين سواء أكان ذلك في صعيد الخطب والتوصيات العامة - كما لحظنا من النص المتقدم أم كان ذلك في صعيد التوعية والتحذير لأفراد بأعيانهم ، . . . ومن ذلك مثلاً كتابته لأحد الأشخاص يلفت نظره إلى النتائج المترتبة دنيوياً وأخروياً على التعاون مع الظالمين . يقول (ع) في رسالته :

(فانظر أيّ رجل تكون غداً إذا وقفت بين يدي الله فسألك عن نعمه كيف رعبتها وعن حججه عليك كيف قضيتها ، ولا تحسبن الله قابلاً منك بالتعذير ، ولا راضياً منك بالتقصير ، هيهات ، هيهات ، ليس كذلك . أخذ على العلماء في كتابه إذ قال « لتبيننّه للناس ولا تكتمونّه » . واعلم أنّ أدنى ما كتمت وأخفت ما احتملت أن آنست وحشة الظالم ، وسهلت له طريق الغي بدتوك منه وإجابتك له حين دعيت ، فما أخوفني أن تبوء بإثمك غداً مع الخونة وأن تسأل عما أخذت بإعانتك على ظلم الظلمة ، إنك أخذت ما ليس لك ممن أعطاك ودنوت ممن لم يرد على أحد حقاً ولم ترد باطلاً حين أدناك وأجبت من حادّ الله ، أو ليس بدعائه إياك - حين دعاك - جعلوك قطباً أداروا بك رحي مظلّمهم وجسراً يعبرون عليك إلى بلياهم وسلّموا إلى ضلالتهم ؟) (٢) .

واضح ، أنّ الإمام (ع) في هذه (الرسالة) يحدّد الوظيفة الاجتماعية للمفكرين ، حيث إنّ الله تعالى كما يقول (ع) : (أخذ على العلماء في كتابه إذ قال : « لتبيننّه للناس ولا تكتمونّه » وحينئذٍ فإنّ تعاونهم مع الظالم يساهم في نشر الضلال ، دون أن يردّوا باطلاً فضلاً عن أنّهم يؤمنون وحشة الظالم ، وفضلاً عن أنّهم يطلّون بمشابة جسر يعبر الظالمون عليهم لتمرّ مظلّمهم الخ .

المهم ، أنّ الإمام (ع) - وهو يمارس هذه الوظيفة الاجتماعية في التنبيه على المناخ السياسي لهذا العصر ، والتحذير من التعاون مع الظالمين ، إنّما يكشف بذلك عن أهمّ خصائص هذا العصر وانعكاساته على حقل الأدب ومن ثمّ انعكاساته على تحديد وظيفة الإمام (ع) وأثر هذه الوظيفة على رجال الفكر : حيث إنّ توجيهاته وتوصياته (ع) لا بد

أن تترك أثراً على ميدان النشاط الأدبي بالنسبة لعدد كبير من رجال الفكر الملتزمين . . .
وأما :

فنياً

يمكن ملاحظة كل من (الخطبة) و (الرسالة) اللتين وقفنا عندهما - من حيث خصائص الفن - ومدى احتشادهما بالعناصر الجمالية التي اعتمدها (ع) لتوصيل هدفه الفكري . . . فالفقرات الأخيرة - من الرسالة على سبيل المثال - قد اعتمدت عنصر (التمثيل) و (الاستعارة) بنحو يتناسب تماماً مع السياق الموضوعي الذي استخدم فيه هذا العنصر الصوري ، . . . قال (ع) :

(جعلوك قُطباً ، أداروا بك رحي مظلهم ، وجسراً يعبرون عليك إلى بلاياهم ، وسُلماً إلى ضلالتهم) . . .

هذه الصور الفنية الثلاث (تنوَّكَا على عنصرَي التمثيل والاستعارة) ، وقد استخدمها الإمام (ع) في (صورة كلية موحَّدة تتألف من صور جزئية هما : قُطب الرحي ، والجسر ، والسُّلَم) . . . وأهمية مثل هذا التركيب الصوري تتمثل في كونه (ع) : قد انتخب ظواهر مألوفة واضحة في خبرات الناس جميعاً مثل الرحي والجسر والسلم حيث يواجه الإنسان يومياً أمثلة هذه الخبرات . وهذه خصيصة واحدة . . .

أما الخصيصة الفنية الثانية : فقد استخدم الإمام (ع) ثلاث ظواهر (متجانسة) من حيث كونها تتماثل في دلالاتها ، « فالجسر » مثلاً هو خاص لعملية العبور ، والسُّلَم خاص لعملية الصعود ، أي أنَّ كليهما (وسيلة) لحركة الانتقال من مكان لآخر ، وعندما يستخدمها الإمام (ع) في توضيح هدف خاص ، إنَّما يكون بذلك قد انتخب ظواهر خاصة قد التقطت بمهارة ودقة ، وكذلك « الرحي » حيث إنَّها تستخدم لطحن الأشياء من خلال الاعتماد على القُطب منها ، والمهم أنَّ هذه الظواهر الثلاث (بالرغم من الفوارق بينها) إلَّا أنَّها تستخدم لأهداف متماثلة ، فالقُطب تدار عليه الرحي من أجل عملية طحن ، والجسر من أجل عملية عبور ، والسُّلَم من أجل عملية صعود ، رحين يستخدمها الإمام (ع) في قضية التعاون مع الظالم ، يكون بذلك

قد انتخب أدقّ الظواهر لهذا الغرض، بل إنَّ استخدامه للصورة (التمثيلية) بدلاً من التشبيه مثلاً يدلُّنا على أنَّه (ع) قد انتخب عنصر (الصورة التمثيلية) لأنَّ الجسر والسُّلَم والقُطب هي (تمثيل) للتعاون مع الظالم . . .

وأما الخصيصة الثالثة ، فهي أنَّ الإمام انتخب (قطب الرحي) للمظالم ، وانتخب (الجسر للبلايا ، وانتخب (السُّلَم) للضلالة ، . . . ولهذا الانتخاب دلالاته الفنية ، فالمظالم هي شذائد تدور على الإنسان ، ولذلك كان من المناسب أن يختار ظاهرة ذات (دوران) وهي : الرحي ، وجعل الشخص (قُطباً) تدور عليه هذه الرحي . . . وأما (الضلال) فهو عملية تدنٍ وهبوط ، إلَّا أنَّ الإمام (ع) استخدم مفهوم (الضد) وهو - الصعود - لكي يوضِّح بأنَّ المتعاون مع الظالم قد اتَّخذ (سُلماً) للصعود بالضلال الذي هو تدنٍ وهبوط في الواقع ، . . . وهذا النمط من التركيب الصوري يجسِّد خصيصة فنية رابعة حيث يستخدم (التضاد) من خلال (التماثل) . . .

وأما « الجسر » فيما أنَّه وسيلة (عبور) حيثُ فإنَّ (البلايا) - وهي المصائب - طالما تفتُرْنَ بكونها مما يمرُّ عليها ويعبر عليها لتثبت مواقع الظالمين ، من حيث إنَّ مواقعهم وسلطانهم يمرُّ من خلال مصائب الآخرين : كما هو واضح

إذن : أمكننا أن نبين جملة من الخصائص الفنية المثيرة في هذا الانتخاب لعنصر (الصورة) : فيما تجانست - فنياً - مع طبيعة الأفكار التي استهدف الإمام (ع) توصيلها إلى الناس .

والأمر نفسه يمكننا ملاحظته في (الخطبة) التي وقفنا عندها ، حيث حشدها (ع) بعنصر صوري ملحوظ من نحو (حطامها الهامد ، وهشيمها البائد) ، وحشدها بعنصر إيقاعي ملحوظ أيضاً من نحو (فكَرَّرَ الفكر ، وأتَعَظُ بالعِبَر ، وازدجر) حيث استخدم عنصر (التجانس الصوتي) بمستوياته المختلفة (فكَرَّرَ الفكر) - وهو تجانس في أكثر من صوت) - (العِبَر ، ازدهر ، الفكر) - وهو تجانس في أكثر من فاصلة . . . الخ . . . هذا فضلاً عن حشد الخطبة بعنصر (لفظي) قائم على التكرار والتضاد ، والتتابع ، و . . . الخ . . .

الأدب الاجتماعي

النماذج المتقدمة ، تشكّل (أدباً سياسياً) من حيث كونها تتعرّض للسلطة والعلاقات الاجتماعية المرتبطة بها .

وهناك نوع من الأدب الذي يُعنى بالعلاقات الاجتماعية أيضاً ، إلّا أنّها تتجاوز ما هو خاص (مثل السياسة) إلى مطلق العلاقات الاجتماعية ، . . . وهذا ما توفّر الإمام (ع) على العناية به أيضاً في ضوء الواقع الاجتماعي الذي يواجه الإنسان فيما يفرض عليه : إقامة علاقات خاصة وعامة من خلال المفهوم (العبادي) لهذه العلاقات . . .

وقد أتيح للإمام السجاد أن يتوفّر على صياغة (بحث) أو (مقال) اجتماعي يتناول حصيلّة أو مختلف العلاقات التي تربط الفرد بسواه : حيث صاغ (ع) خمسين مادة اجتماعية تلخّص علاقة الإنسان بالله والمجتمع والفرد . . . أي أنّ هذه (المواد) ترسم (التصرّو الإسلامي لعلاقة الإنسان بالآخرين) فيما ينبغي لفت النظر إلى الأهمية الكبيرة لمثل هذه المواد التي تتجاوز البحث الخاص أو الجزئي إلى : نظرية اجتماعية في العلاقات . . .

لقد رسم الإمام (ع) ثلاثة مستويات من (المسؤولية) على الإنسان :

١ - مسؤوليته حيال الله تعالى .

٢ - مسؤوليته حيال نفسه .

٣ - مسؤوليته حيال الآخرين .

ومن الواضح أنّ العلاقات الاجتماعية تنحصر في هذه الأطراف الثلاثة (إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ العلاقة مع الله) تشكّل طرفاً خاصاً أو طرفاً رئيساً تترتب عليه العلاقات الأخرى ، وهذا ما أوضحه الإمام (ع) : (إنّ الله عليك حقوقاً محيطية بك في كل حركة تحرّكتها أو سكنة سكنتها أو منزلة نزلتها أو جارحة قبلتها أو آلة تصرّفت بها : بعضها أكبر من بعض ، وأكبر حقوق الله عليك ما أوجبه لنفسه تبارك وتعالى من حقّه الذي هو أصل الحقوق : ومنه تفرع) .

وأما ما يتصل بعلاقة الإنسان مع نفسه ، فقد أبرز الإمام (ع) مستويات التعامل مع جوارحه السبعة : البصر ، السمع ، اللسان ، اليد ، الرجل ، البطن ، الفرج . أي كيفية استخدامها في العمل العبادي .

وأما ما يتصل بعلاقة الإنسان مع الآخرين ، فقد حدّدها (ع) بدأ من أصغر وحدة اجتماعية (العائلة) إلى أكبر مؤسسة اجتماعية (الدولة) أو الإمام ، مروراً بالأقرباء ، الجيران ، الأصدقاء ، الرعية ، الأقليات ، الخصوم ، الخ . .

ثم يعلّق (ع) على هذه العلاقات أو الحقوق التي فصل الحديث عنها ، قائلاً :

(فهذه خمسون حقاً محيطاً بك لا تخرج منها في حال من الأحوال ، يجب عليك رعايتها والعمل في تأديتها والاستعانة بالله جلّ ثناؤه على ذلك ، ولا حول ولا قوة إلا بالله ، واحمد لله ربّ العالمين) (٣)

ما يعنينا من هذه الوثيقة الاجتماعية : بُعدها الفكري والفني . . . أما بُعدها الفكري فيكفي أنها تشكّل (وثيقة) لم يتوفّر على مثلها أي باحث اجتماعي من حيث تصنيفها لمفهوم (العلاقات) ، فضلاً عن أنّ هذه (العلاقات) قد تمّ صياغتها وفقاً للمفهوم العبادي للإنسان ، مما يجعلها متفردة في ميدان البحث الاجتماعي .

وأما فنياً : فلا نتوقّع من البحث الاجتماعي أن يُعنى بعناصر إيقاعية أو صورية مثلاً : طالما تنصبّ العناية فيها على توضيح الأفكار بنحو جليّ ، ومحدّد . . . لكن مع ذلك ، نجد - أنّ العنصر اللفظي من جانب ، من حيث إحكام العبارة - ثم توشيحها بين حين وآخر ببعض العناصر الصورية والإيقاعية من جانب ثانٍ ، فضلاً عن بنائها المحكم من جانب ثالث : نجد كل ذلك متوفّراً في الوثيقة المشار إليها .

فمثلاً يقول (ع) عن علاقة الإنسان بمن ينصحه : (وأما حقّ الناصح فأن يلين له جناحك ، ثم تشرّب له قلبك ، وتفتح له سمعك) : حيث حشد هذه الفقرة بثلاث استعارات : فجعل للّين جناحاً ، وللقلب امتداداً ، وللسمع باباً . . .

وحين نَحَدَّث عن علاقة الإنسان بإمامه ، قال : (. . .) فإن تعلم أنه قد تقلَّد السفارة فيما بينك وبين الله ، والوفادة إلى ربِّك : وتكلَّم عنك ولم تتكلَّم عنه ، ودعا لك ولم تدعُ له ، وطلب فيك ولم تطلب فيه ، وكفاك همَّ المقام بين يدي الله والمسألة له فيك ولم تكفه ذلك) .

فالملاحظ هنا ، أنَّ عنصر (التقابل) و (التكرار) و (التجانس) و (المزاوجة اللفظية) قد لعب دوراً كبيراً في إضفاء الجمال والإمتاع على العبارات المشار إليها ، ويمكنك أن تتأمل بدقة عبارات من نحو (دعا لك ، لم تدعُ له) (طلب منك ، لم تطلب منه) (كفاك ، لم تكفه) حتى تتحسَّس جمالية مثل هذه الأدوات اللفظية : من تقابل ، ونفي ، وإيجاب ، الخ . . . وهكذا سائر العبارات التي تحتشد بعنصر لفظي وصورى مثل (أنه يدك التي تبسطها ، وظهرك الذي تلتجئ إليه ، وعزرك الذي تعتمد عليه . . . الخ ، حيث تابعت صور (التمثيل) في هذه الفقرة مقابل تتابع صور (الاستعارة) في فقرات سابقة . . . ومن نحو (إنَّ الله جعلها سكناً ومشراحاً وأنساً وواقية) حيث حشد أربع صور متتابعة واحدة بعد الأخرى . . . ومثل قوله عن الأم (وَقَتَّكَ بِسَمْعِهَا وَبَصَرِهَا وَيَدِهَا وَرَجْلِهَا وَشَعْرِهَا وَبَشَرِهَا وَجَمِيعِ جَوَارِحِهَا ، مُسْتَبْشِرَةً بِذَلِكَ ، فَرِحَةً ، مُوَبِّلاً مُحْتَمِلاً . . . الخ) ، حيث حشد الفقرات باستعارة لجميع جوارح الأم : السمع ، البصر ، اليد ، الرجل الخ ، ثم وشَّحها بصياغة فنية ذات عنصر وصفي مثل (فرحة ، محتملة ، موبلة . . . الخ) فضلاً عن توشيحها بتجانس صوتي : من حيث الفواصل أو من حيث تمائل الأصوات ، الخ

إذن : بالرغم من أنَّ الوثيقة الاجتماعية المشار إليها ، قد تمحَّضت للبحث عن ظواهر علمية تتصل بتصنيف العلاقات بين الإنسان وبين الأطراف الثلاثة : الله تعالى ، النفس ، الآخرين ، إلَّا أنه (ع) وشَّحها بلغة فنية بالنحو الذي أوضحناه .

الأدب الأخلاقي

ما تقدم من النماذج ، تجسّد - كما لحظنا - نصوصاً اجتماعية ، بعضها يتصل بظواهر اجتماعية عامة مثل (العلاقات) العامة ، وبعضها بما هو خاص مثل (علاقة الإنسان بالمؤسسة الرسمية - الدولة) ، . . . وهناك أيضاً ظواهر من نط آخر تتصل بالسلوك العام أو ما يسمى بـ (البعد الأخلاقي) من الشخصية ، سواء أكان ذلك يتصل بعلاقة الإنسان مع الله ، أو بعلاقته مع الآخرين ، أو بطبيعة تعامله مع البيئة المادية التي تحيط به ، وهذا من نحو تعامله مثلاً مع متاع الحياة الدنيا ، حيث تشير التوصيات الإسلامية إلى مفهوم (الزهد) حبال المتاع المذكور ، . . . وهذا ما توفّر الإمام (ع) أيضاً على طرحه في أشكال متنوعة من التعبير : خطابة ، رسالة ، خاطرة ، دعاء ، الخ ، حيث نلاحظ مثلاً قوله (ع) في وصفه لسمة الزاهدين :

(إن علامة الزاهدين في الدنيا ، الراغبين في الآخرة : تركهم كل خليل و خليل ، ورفضهم كل صاحب ، لا يريد ما يريدون ، ألا وإن العامل لشواب الآخرة هو الزاهد في عاجل زهرة الدنيا ، الأخذ للموت أهنته ، الحاث على العمل قبل الأجل ونزول ما لا بد من لقائه ، وتقديم الحذر قبل الحين ، فإن الله عزّ وجلّ يقول « حتى إذا جاء أحدهم الموت قال ربّ أرجعون لعلّي أعمل صالحاً فيما تركت » فلينزلنّ أحدهم اليوم نفسه كمنزلة المكرور إلى الدنيا . . . واعلم ويحك يا ابن آدم إنّ قسوة البطنة وفطرة الميلّة وسكر الشبع وعزّة الملّك مما يشبط ويبطىء عن العمل ويُنسي الذكر ويلهي عن اقتراب الأجل ، حتى كأنّ المتبلى بحب الدّنيا به خبل من سكر الشراب ، فإنّ العاقل عن الله الخائف فيه العامل له ليمن نفسه ويعودّها الجوع حتى تشتاق إلى الشبع : وكذلك تضمّر الخيل لسبق الرهان (٤) .

هذا النموذج من (الأدب الأخلاقي) يطفح بدوره بعناصر فنية متنوعة كما هو ملاحظ : ويكفي أن نتأمّل القسم الأخير من هذا النص ، حتى نلاحظ مدى توشّحه بقيم الفن ، . . . ولنقرأ (حتى كأنّ المتبلى بحب الدنيا به خبل من سكر الشراب) حيث اعتمدت هذه الفقرة عنصر (التشبيه) ، ولنقرأ أيضاً : (وكذلك تضمّر الخيل : لسبق

(الرهان) حيث اعتمدت هذه الفقرة عنصراً صورياً مهماً هو (الصورة الفنية الاستدلالية) وما أن ندقق في هاتين الصورتين مثلاً حتى ندرك أهميتها - فنياً وفكرياً ، . . . فتشبيه المبتلى بحب الدنيا بمن مته خبل من الشراب : ينطوي على دقة بالغة الأهمية فهو استخدم الأداة (كأن) دون أن يستخدم أداتي التشبيه المعروفتين (الكاف) و (مثل) : نظراً لأن الأداة (كأن) خاصة بالتشبيه الذي يقل عن درجة الوسط في رصده للعلاقة بين المشبه والمشبّه به ، فإذا كان الشبه كبيراً بين الطرفين ، استخدمت الأداة (مثل) ، وإذا كان متوسطاً : استخدمت الأداة (الكاف) ، وإذا كان أقل من المتوسط استخدمت (كأن) ، . . . وبما أن درجة التشابه بين السكر من الدنيا والسكر من الشراب : لا تصل إلى حد التماثل أو التقارب ، حينئذ فإن استخدام الأداة (كأن) تظل هي الأداة الفنية التي تناسب مع هذا التشبيه . . . وأما الصورة الاستدلالية (وكذلك تضر الخيل : لسبق الرهان) فهي تفرض جمالياتها على القارئ ما دما نعرف بوضوح أن تدريب الإنسان على الجوع يقتاده بالتدريج إلى أن يزهد بالشبع - ومن ثم يتصاعد بسلوكه إلى القمة : من حيث تحقيق التوازن النفسي للإنسان وهو غاية ما تتطلع البشرية إليه (أي : تحقيق التوازن) ، . . . لذلك فإن الصورة الاستدلالية القائلة بأن (الخيال تضر : لسبق الرهان) تظل : بديلاً فنياً لمن يجمع لتحقيق التوازن الداخلي ، فكما أن الخيل يقلل من أكلها من أجل أن يتحقق سبقها في الرهان ، كذلك : عندما يقلل الشخص من أكله من أجل أن يتحقق سبقه إلى تحقيق التوازن النفسي ، فضلاً عما يقتاده ذلك إلى الربح الأخروي بطبيعة الحال .

* * *

أدب الدعاء

ما قدّمناه من النماذج الأدبية للإمام السجاد (ع) ، يظل تجسّداً لنصوص تحدثت عن ظواهر سياسية واجتماعية وأخلاقية : اتخذت شكل خطبة أو رسالة أو بحث أو ظاهرة . . . إلا أن أهم ما ينبغي ملاحظته هو : أن المفاهيم السياسية والاجتماعية والأخلاقية وسواها من الظواهر التي سنعرض بها : إنما تكشفت بنحو ملحوظ في أحد

الأشكال الأدبية التي يختص بها أدب التشريع الإسلامي ألا وهو : (الدعاء) ، حيث يمكن القول - كما أشرنا سابقاً - بأن الإمام السجاد (ع) يُعَدُّ متفرداً في توفّره على صياغة الأدعية : من حيث الكم ومن حيث التنوّع في أشكال الدعاء ومستوياته ودلالاته ، لذلك : ما دام الإمام السجاد (ع) قد تفرّد في هذا الميدان بحيث أشار أكثر من مؤرّخ بأنّ (أدب الدعاء) لدى الإمام السجاد (ع) : جسّد (ع) « الأسلوب الأدبي » الذي اختطه (ع) في مواجهته لمشكلات الإنسان والعصر . . .

لذلك يتعيّن على مؤرّخ الأدب أن يقف عند ظاهرة (الدعاء) عند الإمام السجاد (ع) ، ليفصّل الحديث عنه فنياً وفكرياً ، ما دام الدعاء قد جسّد لدى الإمام (ع) ظاهرة ملحوظة متفردة : من حيث الكم ، ومن حيث التنوّع ، ومن حيث الوظيفة الاجتماعية ، ومن حيث السمات الفنية التي واكبت هذا الشكل الأدبي .
ونبدأ بالحديث عن ذلك :

فكرياً

يظل (الدعاء) عند الإمام السجاد (ع) وسيلة فنية لطرح القضايا الفردية والاجتماعية والكونية والتواصل الوجداني بشكل عام ، وإذا كان الدعاء في غالبية تتم صياغته للتواصل الوجداني (أي : توجّه الإنسان إلى الله لإشباع حاجاته الروحية ، مثل رضى الله تعالى ومناجاته وتحميده الخ) ، فإنّه - لدى الإمام السجاد (ع) - تجاوز هذا الصعيد (الوجداني) إلى مطلق الصّعد التي تصاغ فيها الخطب والرسائل والمقالات والخواطر والأحاديث ، أي : أنّ الدعاء يقوم بمثل ما تقوم به الخطبة أو الرسالة أو الحديث من حيث طرح القضايا العبادية المختلفة (سياسياً ، اجتماعياً ، عسكرياً ، أخلاقياً ، الخ) ، ويكفي أن ننظر إلى موضوعات (الصحيفة السجادية) التي جمعت فيها نصوص الدعاء للإمام السجاد (ع) ، حتى نتبيّن كيفية طرحه (ع) لقضايا الكون والمجتمع والفرد فإذا استبقينا الدعاءات المرتبطة بتحميد الله تعالى نجد أنّ القوى الكونية مثل : حملة العرش ، والرّسل ، أو الظواهر الكونية مثل : الأهلّة : تأخذ نصيباً من نصوص دعاءاته (ع) ، ونجد - في صعيد العلاقات الاجتماعية - دعاءاته

للأبوين ، للأولاد ، للخاصة ، للجيران : تأخذ نصيبها أيضاً ، . . . ونجد - في الصعيد العسكري - دعاءه لأهل الثغور ، وهكذا سائر القضايا الاجتماعية أو الفردية أو العبادية العامة ، فهناك أدعية : لدفع الظلمات ، وأدعية لدفع كيد الأعداء ، وأدعية للاستسقاء وغيرها من الظواهر الاجتماعية ، وأما الظواهر العبادية من نحو أدعيته في الأيام والأسابيع والشهور والأعياد الخ . . . أو الظواهر الفردية من نحو أدعيته في الصحة والمرض والشدة والرزق و . . . الخ : هذه الأدعية تحتل مساحة ضخمة من النتاج . وأما :

فنياً

إن هذه الأدعية تتميز بكونها مصاغة وفق لغة فنية مدهشة وليست مجرد أدعية ذات مضمونات كونية أو اجتماعية أو فردية أو عبادية ، وهذا ما يمنحها قيمة ضخمة بحيث تظل في مقدمة النصوص الأدبية التي ينبغي لمؤرخ الأدب أن يُعنى بها كل العناية . . . لذلك نبدأ بعرض سريع للخصائص الفنية التي تطبع (فن الدعاء) عند الإمام السجاد (ع) ،

ونعرض أولاً نصّاً عاماً للتعرف على مجمل الخصائص ، وهو :

(الدعاء لأهل الثغور)

يبدأ دعاؤه (ع) بهذا النحو :

(اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ وَآلِ مُحَمَّدٍ :

وَحَصِّنْ ثَغُورَ الْمُسْلِمِينَ بِعَزَّتِكَ ، وَأَيِّدْ حَمَاتِهَا بِقُوَّتِكَ وَاسْبِغْ عَطَايَاهُمْ مِنْ جَدَّتِكَ .

اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ وَآلِهِ :

وَكَثِّرْ عَدَّتَهُمْ ، وَاشْحِذْ أَسْلِحَتَهُمْ ، وَاحْرَسْ حُوزَتَهُمْ ، وَامْنَحْ حُومَتَهُمْ . . .

وَامْدُدْهُمْ بِمَلَائِكَةٍ مِنْ عِنْدِكَ مُرْدَفِينَ ، حَتَّى يَكْشِفُوهُمْ إِلَى مَنْقَطِعِ التَّرَابِ : قِتْلًا فِي أَرْضِكَ ، وَأُسْرًا : أَوْ يَقْرَؤُوا بِأَنَّكَ أَنْتَ اللَّهُ الَّذِي لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ وَحْدَكَ لَا شَرِيكَ لَهُ .

اللَّهُمَّ وَاعْمَمْ بِذَلِكَ أَعْدَاءَكَ فِي أَقْطَارِ الْبِلَادِ مِنَ الْهِنْدِ وَالرُّومِ وَالتَّرَكِّ وَالْخَزَرِ

والحبش والنوبة والزنج والسقالبه والديالمه وسائر أمم الشرك الذين تُخفى أسماؤهم وصفاتهم وقد أحصيتهم بمعرفتكم وأشرفت عليهم بقدرتكم . . .

اللّهم وامزج مياههم بالوباء ، وأطعمهم بالأدواء ، وارم بلادهم بالخسوف ، وألحّ عليها بالقذوف . . .

اللّهم وأيّ غازٍ غزاهم من أهل ملّتك . . . فليقه اليُسْرَ ، وهيء له الأمر ، . . .

وتخير له الأصحاب ، واستقر له الظهر ، وأسبغ عليه في النفقة ، . . .

وأطفئ عنه حرارة الشوق وأجره من غمّ الوحشة ، وأنسه ذكر الأهل والولد ،^(٥) . . .) إنّ هذا النصّ يحتشد - مضموناً - بأفكار ترتبط بمتطلبات المعركة من حيث صياغة الشخصية المقاتلة ، ومن حيث تشخيص العدو وطرائق خذلانه ، . . . وأمّا فنياً فيحتشد النصّ بصور وإيقاعات متنوعة : بحيث لا تكاد تمرّ فقرة إلّا وتشكّل مع مثلثها فاصلة مقفأة (بعزّتك ، بقوّتك ، جدّتك) (أسلحتهم ، حوزتهم ، حومتهم) (بالوباء ، بالأدواء) (بالخسوف ، بالقذوف) . . . لكن : عندما لا يستدعي الموقف : (إيقاعاً منتظماً) حينئذٍ يخفي هذا العنصر ، وذلك من نحو عرضه لهويات الأعداء : من الروم ، والترك ، والهند ، والزنج ، والسقالبه ، والديالمه الخ ، . . . كذلك يحتشد النصّ بعنصر الصورة ، لكن دون أن تتكثف النسبة ، وذلك لأنّ متطلبات كل دعاء تفرض حيناً تكثيفاً لعنصر الصورة وحيناً آخر تقليلاً له ، . . . وكذلك عنصر الإيقاع ، وهو أمر ستحدث عنه عند عرضنا لكل عنصر في على حدة . . . ونبدأ ذلك بالحديث أولاً عن :

البناء الخارجي

يظل البناء الفني للدعاء عند الإمام السجاد (ع) مطبوعاً لسمايات الإحكام والإتقان والمتانة بنحو ملحوظ . . .

وأوّل ما ينبغي ملاحظته هنا ، أنّ كل دعاء يتضمن (بُعداً موضوعياً) يستهلّ به

أو يَختَم به أو يتخلل وسطه أو يتخلل بدايته ووسطه ونهايته ونعني بـ (البُعد الموضوعي) هو : أن يَقرن الدعاء (مهما كان غُطه) بالتمجيد لله تعالى ، من جانب ، وبالصلاة على النبي (ص) وآله (ع) من جانب آخر ، فما دام الدعاء هو محاورة انفرادية مع الله تعالى فحينئذٍ تظل أولى سماته هي : « الخطابية » من نحو عبارة (اللهم) أو (إلهي) وسواهما حيث تستدعي مثل هذه العبارة (حمداً) أو (ثناء) بالضرورة ، كما تَقرن - في الغالب - بالصلاة على محمد وآله أيضاً بصفاتهم (عليهم السلام) (وسائل) للتقرب إلى الله تعالى ومن الواضح أن الدعاء عندما يَقرن بأمثلة هذه العبارات إنما يحتفظ بسمته (الموضوعية) التي تتمحّض لله تعالى ، فنحن إذا أخذنا بنظر الاعتبار أن الأدعية هي على مستويات متنوعة ، منها (الدعاء الموضوعي) وهو ما يرتبط بالتمجيد لله تعالى فحسب : حينئذٍ فإن (الهدف العبادي المحض سوف يطبع مثل هذا الدعاء لكن هناك أدعية تخصّ الحاجات الفردية فحسب ، وحينئذٍ فإن ربط هذه الحاجات الفردية بالتمجيد لله تعالى وبالصلاة على النبي وآله : يجعل الدعاء في أشكاله جميعاً ذا طابع (موضوعي) يتصاعد على الحاجات الفردية المحضة ، وهذا ما يكسب الدعاء أهميته الكبيرة دون أدنى شك

ويمكننا أن نستشهد بأخذ نماذج الأدعية لملاحظة البناء الفني فيه : من حيث عناصره (الموضوعية) المشار إليها وهو :

دعاء مكارم الأخلاق

إذا كانت وثيقة (رسالة الحقوق التي تضمنت البحث عن حصيلة العلاقات الاجتماعية) تمثّل : وثيقة اجتماعية (أي : انتسابها للمعرفة الاجتماعية) فإنّ (مكارم الأخلاق) يُعدّ وثيقة نفسية (أي : انتسابها للمعرفة النفسية التي تتناول - في أحد أقسامها - سمات الشخصية) حيث يرسم (ع) عشرات (السمات) التي تطبع الشخصية الإسلامية بحيث يمكن للملاحظ النفسي أن يستخلص منها الطابع العام لهذه الشخصية في مختلف سماتها العبادية والاجتماعية والعقلية والمزاجية (مما لا يدخل في نطاق دراستنا الأدبية بقدر ما يدخل في نطاق علم النفس الإسلامي) والمهم هو : أن نتبين عمارة الدعاء من حيث الخطوط التي انتظمت هذه العمارة وفق نسق هندسي محكم ،

بدأ الدعاء بهذا النحو :

- ١ - اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ وَآلِهِ : وبلغ بإيماني أكمل الإيمان ، واجعل بقيني ...
- ٢ - اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ وَآلِهِ : واكفني ما يشغلني الاهتمام به ، واستعملني بما تسألني ...

٣ - اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ وَآلِهِ : ولا ترفعني في الناس درجة إلا حططتني عند نفسي مثلها ...

- ٤ - اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ وَآلِهِ : ومتّعني بهدئي صالح لا استبدل به ...
- ٥ - اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ وَآلِهِ : وأبدلني من بغضة أهل الشنآن المحبة ...
- ٦ - اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ وَآلِهِ : وحلّني بحُلّة الصالحة ، وألبسني ...

وهكذا يمضي الدعاء في مقاطع منسّقة يبدأ كل واحد منها بفقرة (اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ وَآلِ مُحَمَّدٍ) ، ويتناول كل مقطع مجموعة من السمات النفسية المتجانسة أو المنتسبة لجذر متجانس من السلوك مثل المقطع الأخير حيث قال النص :

(اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ وَآلِ مُحَمَّدٍ : وحلّني بحُلّة الصالحين وزينة المتّقين في بسط العدل ، وكظم الغيظ ، وستر العائبة ، ولين العريكة ، وخفض الجناح الخ) (٦) .
فهذه (السمات) جميعاً تنتسب إلى سمة (عامة) مرتبطة بما يُسمّى في اللغة النفسية) بـ (نزعة المسالمة) مقابل (نزعة العدوان) . . . حيث تحيي مفرداتها في سمات جزئية مثل : بسط العدل ، وكظم الغيظ ، وإصلاح ذات البين . . . الخ .

والمهم ، أنّ هذا النمط من البناء قد جعل من فقرة (اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ وَآلِ مُحَمَّدٍ) محطة (موضوعية) ينتهي إليها - من جانب - كل مقطع يتناول موضوعاً مستقلاً ، كما أنّه - من جانب آخر - يجعل للدعاء (بُعداً موضوعياً) هو (مخاطبة الله تعالى) ثم (الصلاة على محمد وآله) حتى لا ينفصل ما هو (حاجة فردية) عما هو (حاجة عبادية) . . .

(٦) نفس المصدر : الدعاء رقم ٢٠ .

بالمقابل ، نجد أنّ (الأدعية الموضوعية) لا يفصلها الإمام (ع) عن (الأدعية الذاتية) أيضاً ، بحيث إذا كان الدعاء يتناول ظاهرة (موضوعية) لا علاقة لها بحاجات الفرد) : حينئذٍ يخلّطها الإمام (ع) (بعداً ذاتياً) حتى لا ينفصل ما هو (عبادي) عما هو (ذاتي) أيضاً ، . . . فمثلاً في دعائه (ع) (إذا نظر إلى السحب والبروق - وهي ظواهر إبداعية) نجده يصل بين هذه الظواهر الإبداعية وبين (جانبها النفعي للإنسان) فيقول :

(اللّهُمَّ : إنّ هذين آيتان من آياتك ، وهذين عونان من أعوانك ، يتبدران طاعتك . . . فلا تمطرنا بهما مطر السوء ، ولا تلبسنا بهما لباس البلاء ، اللّهُمَّ صلّ على محمد وآله وأنزل علينا نفع هذه السحائب وبركتها واصرف عنا أذاها . . .) .

وحتى في دعائه (ع) (لحملة العرش مثلاً) حينما يقول عنهم :

فصلّ عليهم وعلى الروحانيين من ملائكتك وأهل الرّلقة عندك ، وحمل الغيب إلى رسلك . . .) نجده يختم ذلك بقوله (ع) :

(اللّهُمَّ : وإذا صلّيت على ملائكتك ورُسلك وبلغتهم صلواتنا عليهم ، فصلّ علينا بما فتحت لنا من حسن القول فيهم ، إنّك جواد كريم)^(٧) حيث وصل بين (ما هو عبادي صرف) وبين ما هو (ذاتي) هو : الصلاة على (الداعي) أيضاً ، مشفوعاً بجملة (أنّك جواد كريم) حيث ترتبط هذه الفقرة بما هو (فردي) من الحاجات كما هو واضح . . .

إذن : تظل عمارة (الدعاء) خاضعة لمبنى هندسي هو (ربط الحاجات الموضوعية بالحاجات الفردية) وذلك بسبب كون (الداعي) من جانب : له حاجاته الفردية التي تحمل طابع المشروعية ، وبكونه - من جانب آخر - ينبغي أن يظل (موضوعياً) يُعنى بالظواهر التي تسمو على حاجاته الفردية سواء أكان ذلك في الدعاء الذاتي الذي يربط دائماً بما هو موضوعي أو في الدعاء الموضوعي الذي يربط بما هو ذاتي ، بالنحو الذي لحظناه في النماذج المتقدمة . . .

(٧) نفسه : الدعاء رقم ٣ .

والمهم ، بعد ذلك : أن المزج بين موضوعية الدعاء وذاتيته يظل خاضعاً لمبنى فنيّ بالغ الإحكام بحيث تتوزع مقاطع الدعاء وفق خطوط منتظمة من نحو ما لحظناه في دعاء مكارم الأخلاق .

* * *

وهذا كله فيما يتصل بالخطوط العامة لعمارة الدعاء (من حيث الشكل الخارجي له) .

أما ما يتصل (بالشكل الداخلي للبناء) أي : من حيث تلاحم أجزائه وصلة بعضها مع الآخر ، فيمكن تقديم نموذج منه تحت عنوان :

البناء الداخلي

يقول (ع) في إحدى مناجاته :

١ - (إلهي إليك أشكو نفساً بالسوء أمارة ، وإلى الخطيئة مبادرة ، وبمعاصيك مولعة ولسخطك متعرّضة ، تسلك بي مسالك المهالك ، وتجعلني عندك أهون هالك كثيرة العلل طويلة الأمل ، إن مسّها الشر تجزع وإن مسّها الخير تمنع ، ميّالة إلى اللّعب واللّهو ، مملوءة بالغفلة والسهو ، تسرع بي إلى الخوبة وتسوّفني بالتوبة .

٢ - (إلهي : أشكو إليك عدوّاً يضلّني وشيطاناً يغوييني ، قد ملأ بالوسواس صدري وأحاطت هواجسه بقلبي ، يعاضد لي الهوى ويزين لي حبّ الدنيا ويحول بيني وبين الطاعة والزّلفى .

٣ - (إلهي : إليك أشكو قلباً قاسياً مع الوسواس متقلّباً ، وبالرّين والطبع متلبّساً ، وعيناً عن البكاء من خوفك جامدة ، وإلى ما يسرّها طامحة .

٤ - (إلهي : لا حول ولا قوّة إلّا بقدرتك ، ولا نجاة لي من مكاره الدنيا إلّا بعصمتك ، فأسألك . . . الخ) ^(٨) .

(٨) نفسه : المناجاة ، رقم ٢ .

هذا النص يتضمن أربعة مقاطع ، كل مقطع منها موصول بما قبله وبما بعده :
فالمقطع (١) يتحدث عن نفس أمانة بالسوء ، بالمعصية ، ويعرض مفردات من السلوك المتصل بكثرة العلل والأمل والجزع واللعب والمنع الخ ، وهي مفردات تتلاحم عضوياً مع النفس الأمانة بالسوء .

أما المقطع (٢) فقد تحدّث عن (المنه) للسلوك المذكور مَثَلاً في (الشيطان) ، ثم يعرض مفردات ذلك متجسّدة في : الوسوسة ، تزيين الدنيا وأما المقطع (٣) فيترتب على سابقه وهو : الطبع والرّين على الفؤاد : نتيجة لممارسة المفردات التي عرضت في المقطع (٢) . وأما المقطع الرابع فيتجه إلى (الله تعالى) لإنقاذ النفس من السوء الذي تحدّثت المقاطع الثلاثة عنه .

إذن : التامّي العضوي بين هذه المقاطع يظل من الوضوح بمكان ملحوظ ، ممّا يفصح عن إحكام الهيكل الهندسي للدعاء ، بحيث يمكن القول بأنّ (فن الدعاء) لدى الإمام (ع) ليس مجرد عرض للمضمونات بل إخضاعها لهيكل هندسي متقن يرتبط كل جزء بسابقه ولحقه ، ويتنامى كل جزء وفق مراحل النمو النفسي ، حتى ينتهي إلى المرحلة الأخيرة : وفق تخطيط مرسوم ، بالنحو الذي لحظناه .

طبيعياً ، أنّ هذا التلاحم والنمو بين أجزاء النص لا يقف عند هذه المستويات فحسب ، بل يتجاوزها إلى التلاحم بين مختلف العناصر الفنية : بحيث تجيء عناصر (الصورة) و (الإيقاع) وسواهما متجانسة مع الفكرة العامة التي ينطوي عليها الدعاء ، وهو أمر يمكن ملاحظته عندما نعرض للعناصر الفنية ، فيما نبدأ ذلك بالحديث أولاً عن :

الإيقاع

يظل (الإيقاع) أهم عنصر في صياغة الدعاء ، بصفة أنّ (الدعاء) يقترن بعنصر (التلاوة) وليس القراءة الصامتة ، وحينئذٍ فإنّ (التلاوة) تتطلب (إيقاعاً) يتناسب مع وحداته الصوتية التي تنتظم في (فواصل) أو (حروف) متجانسة : مضافاً

إلى (الإيقاع الداخلي) . . . لذلك لا نكاد نجد دعاء يتخلّى عن عنصر الإيقاع (بخاصة : الفواصل المفعاة) لأنّ القرار المقفى يحدّد بروزاً إيقاعياً أشدّ من الإيقاع الذي يحفقه التجانس بين الحروف . ويمكننا أن نبيّن هذا الجانب بوضوح حينها نقرأ الدعاء الآتي ، حيث تمضي جميع فقراته على هذا النحو :

- ١ - (إلهي : ألبستني الخطايا ثوب مذلّي ، وجلّلتني التباعد منك لباس مسكنتي ، وأمات قلبي عظيم جنائتي ، فأجبه بتوبة منك يا أُملي وبُعيتي ، ويا سؤلي ومُنيّتي .
- ٢ - فوعزّتك ما أجد لذنوبي سواك غافراً ، ولا أرى لكسري سواك جابراً .
- ٣ - وقد خضعت بالإنابة إليك ، وعنوت بالاستكانة لديك .
- ٤ - فإن طردتني من بابك فبمن ألوذ وإن رددتني عن جنابك فبمن أعود .
- ٥ - فوأسفاه من خجلتي وافتضاحي ، ووألطفاه من سوء عملي واجتراحي .
- ٦ - أسألك يا غافر الذنب الكبيرة ، ويا جابر العظم الكسير .
- ٧ - أن تهب لي موبقات الجرائر ، وتسترعلي فاضحات السرائر .
- ٨ - ولا تخلني في مشهد القيامة من برد عفوك وغفرك ، ولا تعرني من جميل صفحك وسترك .

٩ - إلهي : ظلّل على ذنوبي غمام رحمتك ، وارسل على عيوبي سحاب رأفتك .

١٠ - إلهي : هل يرجع العبد الأبق إلّا إلى مولاه ، أم هل يجره من نسخته أحد سواه ، . . . الخ) (٩) .

فالقسم الأول منه : توحّد فواصله أو قراراته التي تتجاوز الفقرتين ، أما الأقسام الأخرى فتزدوج قراراته أي تتوحّد في كل فقرتين فحسب . . . ومن الواضح أنّ (توحّد القرارات) أو ازدواجها تظل خاضعة لطبيعة الفكرة المطروحة ، فإذا كانت الفكرة مستقلة أو شبه مستقلة أو ذات تفريع الخ ، حيثئذ فإنّ القرار يتشكّل تبعاً له ، أي لهذا

الجزء المستقل ، سواء أكانت ذات فاصلتين أو أكثر . . . فالملاحظ مثلاً أن بعض النماذج ، تتوحد قراراته حتى لتشبه القصيدة من نحو :

(اللهم إني اعتذر إليك :

من مظلوم ظلم بحضرتي فلم أنصره ،

ومن معروف أسدى إلي فلم أشكره ،

ومن مُسنٍ اعتذر إلي فلم أعذره ،

ومن ذي فاقة سألني ، فلم أوثره ،

ومن ذي حق لزمي لمؤمن ، فلم أوفره ،

ومن عيب مؤمن ظهر لي ، فلم أستره ،

ومن كل إثم عرض لي ، فلم أهجره (١٠) .

إن هذا النص يحفل بقيم إيقاعية متنوعة ، فهو من جانب (تتوحد) قوافيه بحيث يشبه المقطوعة الشعرية كما قلنا ، . . . كما أنه من جانب آخر (تتوازن) فقراته : مثل (الانتظام الوزني) في الشعر ، كما أنه من جانب ثالث يحفل بـ (تجانس) صوتي ملحوظ . . . إن جميع قراراته ذات روي واحد ، وجميع أسطره ذات طول متماثل أو متقارب ، وجميعها أيضاً ذات تجانس صوتي لمستويين : التجانس بين الحروف أو تكرر العبارات . . . فكل سطر تتكرر فيه عبارتا (من) (لم) (من مظلوم ، من معروف ، من مسيء ، . . . الخ) (فلم أنصره ، فلم أشكره ، فلم أعذره) . . . وكل سطر ينطوي على تجانس بين حروفه مثل (مظلوم ظلم بحضرتي) أو خلال الأسطر جميعاً

والمهم ، أنه نتجه أولاً إلى العناية الضخمة بعنصر الإيقاع وتنويعه بهذا النحو الذي لحظناه بحيث نجد السطر وكأنه بيت شعر ، بل يتجاوز ذلك إلى أن نجد كل سطر يتناسق مع الآخر (ليس من خلال وحدة القافية والتوازن) فحسب ، بل من خلال تكرر نفس العبارات ، ونفس التركيب ، . . . ونجد ثانياً أن طبيعة الموضوع

فرض - في هذا النص - (توحد) قراراته وليس (تنوعها) . . . وذلك لسبب واضح هو : أن النص في صدد تقديم (العذر) حيال جملة من القضايا ، بحيث كان (العذر) هو (الفكرة) التي تحوم عليها العبارات ، لذلك كان من الطبيعي أن تتوحد القوافي تبعاً لوحدة الفكرة ذاتها ، وكان طبعياً أن تستمر العبارات المتتابعة لأن الفكرة نفسها ذات طابع استمرارى ، حيث كان (العذر) يتصل بالمظلوم ، والمعروف ، والمسيء والفقير) الخ فاستلزم جعل القرارات متعددة بتعدد المواقف التي اعتذر منها . . .

إذن : جاءت الصياغة الإيقاعية في هذا النص وسواء ، مرتبطة أولاً بكون الدعاء (وهو معدّ لأن يُتلى) حيث تتطلب التلاوة عنصراً إيقاعياً ، وجاءت الصياغة الإيقاعية - ثانياً - مرتبطة بطبيعة الفكرة أو الموقف الذي يفرض حيناً (تنوعاً) في الإيقاع ، وحيناً آخر (توحداً) في الإيقاع ، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه .



إذاً ، كان (الإيقاع) يخضع لمتطلبات خاصة أوضحناها ، حينئذ فإن عنصر (الصورة) يخضع بدوره لسياقات يتطلبها فن الدعاء ، وهذا ما ندرجه ضمن عنوان :

الصورة

تجيء (الصورة) في الدعاء عنصراً - في الدرجة الثانية - بالقياس إلى عنصر (الإيقاع) . والسّرّ في ذلك أن (التلاوة) لا تتطلب في الحالات جميعاً إلّا (الإيقاع) الذي يتناسب مع التلاوة : بصفتها (أصواتاً) لا بدّ أن يتمّ التناسق بينها ، . . . وأما (الصورة) فليس من الضروري أن تستخدم في التلاوة بقدر ما يجيء استخدامها خاضعاً لمتطلبات السياق . . . ولعلّ ما يفرّق بين (الدعاء) في غمطه الذي يتمخض لقضاء حاجة : من شدة أو فقر أو طلب نجدة مثل أدعية الرزق أو العافية أو أدعية الاستسقاء أو النصر على العدو الخ

لعلّ ما يفرّق بين هذا النمط من الدعاء ، وبين (المناجاة) التي تتميز عن الدعاء الاعتيادي بكونها (تواصللاً) و (وجداً) و (معاناة) و (توحداً) ، هو : أن الدعاء الاعتيادي لا يُعنى فيه إلّا التعبير المباشر عن الحاجات ، بعكس (المناجاة) التي

(يتعمق) فيها الشخص ، و (يفعل) بحيث تتطلب هذه الحالات (تعبيراً غير مباشر) ، وحينئذ يكون الاعتماد على عنصر (الصورة) من تشبيه أو استعارة أو رمز أو تمثيل الخ : أمراً له مسوغاته الفنية .

إن بعض المواقف تستلزم دلالاتها : إلحاحاً في أغوار النفس وتشابك حالاتها ، حيث لا يتاح إبراز التشابك لهذه الحالات الوجدانية إلا من خلال عنصر « الصورة الفنية » ، نظراً لما تنطوي عليه طبيعة الصورة من إيحاءات ورموز وكشوف تُبلور التشابك المذكور .

ويمكننا على سبيل المثال أن نلاحظ هذا الجانب في المقطع الآتي من (مناجاة العارفين) :

(إلهي : فاجعلنا من الذين ترسخت أشجار الشوق إليك في حدائق صدورهم ، وأخذت لوعة محبتك بمجامع قلوبهم ، فهم إلى أوكار الأفكار يأوون وفي رياض القرب والمكاشفة يرتعون ، ومن حياض المحبة بكأس الملاطفة يكرعون ، وشرائع المصافة يرذون)^(١١) ، فهذا المقطع يتضمن جملة من الصور الفنية التي تتوالى واحدة بعد الأخرى دون أن يتخللها تعبير مباشر ، ذلك : لأنّ الحالات الوجدانية في هذا المقطع تتناول أعمق أشكال العلاقة بين الله والعبد من حيث عمق (المعرفة) التي لا تتأق عند العامة من البشر ، ومن حيث عمق (الوجد) الذي لا يتاح لدى الغالبية منهم ، وهو أمر يتطلب الركون إلى تعبير (مصور) يشحن بدلالات ثانوية وإيحاءات شتى : تتوافق مع تشابك وتحذر (المعرفة) و (الوجد) ، لذلك اتجه المقطع إلى رصد علاقات جديدة بين الظواهر وفق تركيبة خاصة ، منها : التركيبية (الاستعارية) المتمثلة في رصد العلاقة بين (أشجار الحدائق) و (أشواق الصدر) من حيث ترسيخها وتغلّفها وتعمّقها داخل النفس ، فالشجر بقدر ما تمتد جذوره إلى باطن الأرض يأخذ ثباتاً أشد ، يقابله : الشوق الذي ترسخ إمكاناته بقدر ما يتكاثر ويتنامى ، فهنا لو التجأ النص إلى التعبير المباشر لما زاد على ذلك مثلاً بقولنا (اللهم اجعل أشواقنا شديدة نحوك) ، لكنه بارتكانه إلى

عنصر (الصورة) حقق ظاهرة تغلغل الشوق وشدته وتناميه ، حيث نقل القارئ إلى تجربة الشجر والمزرعة ليوحي إليه بكثافة الشوق ، وكان من الممكن أن يكتفي النص بمجرد (الشجر) دون أن يضيف إليه (الحداثق) ما دام النمو يتحقق في آية أرض صالحة للزراعة ، ولكن بما أنّ النص لم يستهدف مجرد تغلغل الشوق في الأعماق ليكتفي بالزرع : وإنما استهدف أيضاً الإشارة إلى المتعة الجمالية التي نشاهدها في (حديقة) تنتظم أشجارها وتتناسق ، فتجمع إلى عملية (النبت) : (التنظيم الجمالي) أيضاً ، وحينئذ يكون النص قد استهدف لفت النظر إلى مدى الفرح والحبور اللذين تنثرهما محبة الله في صدور (العارفين) فيما يتحسّسونهما ببالغ الجمال الذي يتلاشى معه : أي امتاع دنيوي عابر

إذن : أمكننا ملاحظة هذا النص المحتشد بعنصر (صوري) ملحوظ ، من حيث المسوّغات الوجدانية التي فرضت مثل هذه الصياغة ، مما يعني أنّ الإمام (ع) في صياغته للأدعية واستخدامه لعناصر الصورة والإيقاع ونحوهما ، إنّما أخضع الصياغة لطبيعة السياق الذي يرد فيه هذا النص أو ذاك ، سواء أكان (دعاء) أو خطبة أو رسالة أو سواها من الأشكال الذي تقدّم الحديث عنها .

* * *

« الأدب العام »

الأدب الاجتماعي

قلنا ، أن أدب هذه الفترة قد انشطر إلى أدب يتضخم الانحراف فيه بنحو ملحوظ - بعد أن كان مستخفياً سابقاً في نطاق الغزل والخمر ومطلق اللهو ، وإن كان غير مستخف في نطاق الانحراف العقائدي بنفس النسبة - وأدب سوي ، أو متأرجح بين الاستواء والانحراف : نظراً لما نعرفه من تركيبة الإنسان التي تتأهب لحظات الضعف كما لو يمتدح سلطاناً من أجل المال أو التزلف أو الخوف ، وكما لو ينصاع إلى اللهو : مع أنه مستوعقائدياً ، كما أن لطبيعة الظروف الاجتماعية أثرها في تلوين الشخص وجعله متأرجحاً بين الحق والباطل ، وهو أمر يمكن ملاحظته في النماذج الأدبية التي سنعرض لها . . .

المهم ، أن الأدب سجل أولاً أهم أحداث هذا العصر سياسياً وعقائدياً بخاصة : أول هذا العصر الذي أعقب استشهاد الإمام الحسين (ع) حيث انعكس هذا الاستشهاد - اجتماعياً - في بروز أحداث ، منها : تصدي عبد الله بن الزبير بمكة للسلطة قبالة يزيد ، ومنها : إجماع أهل المدينة على خلع يزيد بعد أن وفدوا عليه ، فرجعوا قائلين : (قدمنا من عند رجل ليس له دين ، يشرب الخمر ، ويضرب بالطنابير ، ويعزف عنده القيان ، ويلعب بالكلاب ، ويسمر عنده الحراب ، وهم اللصوص ، وإننا نشهدكم إننا قد خلعناه)^(١٢) ، وحينئذ بايعوا عبد الله بن حنظلة غسيل الملائكة ، . . .

وإذ ذاك : أخذت يزيد العزة بالإثم ، فأرسل جيشاً إلى المدينة (في وقعة الحرّة) التي أبيحت فيها المدينة ثلاثة أيام قتلاً وانتهاكاً للحرّمات ، حيث استشهد في هذه المعركة عشرات الأخيار ، ومنهم : شاعر الهاشميين : الفضل بن العباس ، . . . إلّا أنّ أهم الانعكاسات الاجتماعية التي أعقبت استشهاد الإمام الحسين (ع) ، هي : قيام ثورتين شعبيتين : واكبتها حركة أدبية ضخمة لا بد لمؤرّخ الأدب أن يعرض لها . . . فمنذ استشهاد (ع) ، بدأ الجمهور - في العراق بخاصة - يصدر عن ظاهرة الإحساس بالذنب ، نتيجة لعوده عن نصرته الإمام الحسين (ع) ، . . . لذلك ما أن مضت ثلاث سنوات أو أكثر إلّا وكان الإحساس المذكور يتنامى حتى استلّ قيام ثورتين ، أحدهما بقيادة (سليمان بن صرد الخزاعي) حيث أطلق عليها اسم (حركة التّوّابين) ، والأخرى بقيادة (المختار) : حيث تم من خلالها ، الإجهاز على قتلة الحسين (ع) ، . . . وخلال ذلك ، كان (الأدب) يواكب هاتين الثورتين ، كما أنّهما استتلتا نوعاً من الحركة الأدبية مماثلة للفرات السابقة من حيث بروز (أدب المشاورة العسكرية) ، و (أدب الخطب والرسائل) فضلاً عن الحركة الشعرية بنمطيتها (الرجز) الذي يواكب المعركة ، و (القصيد) الذي يسجّل فاعليتها ونتائجها .

وقبل أن نعرض لخارطة الأدب الذي واكب هاتين الثورتين ، ينبغي أن نشير إلى أنّ صاحبي الثورتين (سليمان والمختار) يُعدّان في مقدمة الأدباء عصرئذٍ بخاصة (المختار) فيما أجمع مؤرّخو الأدب على عدّه واحداً من كبار البلغاء الذين عرفوا آنثذ ، بل نجد أنّ أصحاب هاتين الثورتين قد عُرفَ البعض منهم ببلاغته المتميّزة أيضاً كما سنعرض لذلك في حينه .

المهم ، أنّ أبرز معالم الحركة الأدبية التي واكبت هاتين الثورتين ، هو :

أدب المشاورة العسكرية

الملاحظ (بالنسبة لثورة سليمان) أنّ الثورة سبقها أكثر من اجتماع لكبار قادتها ، خاصّاً كان أو عاماً ، من مثل (سليمان) و (المسيّب بن نجبة) و (عبد الله بن سعد بن فضل) وسواهم ، حيث جاء (فن الخطبة) عنصراً مساهماً في « أدب المشاورة

العسكرية » الذي أفرزته أمثلة هذه الاجتماعات . . . فمثلاً ، يقول أحد معاصري الثورة المشار إليها ، بالنسبة لخطابة واحد من زعمائها وهو (عبيد الله بن عبد الله المُرِّي) :

(ما رأيت من هذه الأمة أحداً كان أبلغ من عبيد الله بن عبد الله المُرِّي في منطق ولا عِظَة ، وكان من دعاة أهل مصر زمان سليمان بن صرد ، وكان إذا اجتمعت إليه جماعة من الناس فوعظهم ، بدأ بحمد الله تعالى . . . (وكان يُعيد هذا الكلام علينا في كل يوم : حتى حفظته عامتُنَا) (١٣) . . . ومن الطبيعي ، عندما يتسم القادة بأمثلة هذه المقدرة البلاغية التي ينفردون بها - بالنسبة لعامة الأدباء - نتوقع أن تكتسب الحركة الأدبية المواكبة لهذه الأحداث : قيمتها الفنية بحيث تحفظ العامة : كلام الخطيب ، بالنحو الذي أومأ إليه النص المذكور . . .

ويمحسن بنا أن نعر بعض النماذج لأدب المشاورة العسكرية

لقد خطب - في أحد الاجتماعات - (المسيب بن نجبة الفزاري) فقال :

(أمّا بعد : فإنّا قد ابتلينا بطول العمر ، والتعرّض لأنواع الفتن ، فترغب إلى ربّنا ألا يجعلنا ممن يقول له غداً ﴿ أو لم نعمركم ما يتذكر فيه من تذكّر وجاء النذير ﴾ ، فإنّ أمير المؤمنين (ع) قال : « العمر الذي أعذر الله فيه إلى ابن آدم : ستون سنة » وليس فينا رجل إلّا وقد بلغه ، وقد كنا مغرمين بتركية أنفسنا وتقريظ شيعتنا حتى بلا الله أختيارنا فوجدنا كاذبين في موطنين من مواطن ابن ابنة نبينا (ص) ، وقد بلغتنا قبل ذلك كتبه ، وقدمت علينا رُسُله ، وأعذر إلينا يسألنا نصره عوداً وبدءً وعلانية وسراً ، فبخلنا عنه بأنفسنا حتى قُتِل إلى جانبنا : لا نحن نصرناه بأيدينا ولا جادلنا عنه بالسنتنا ، ولا قويناه بأموالنا ، ولا طلبنا له النصرة إلى عشائرنّا ، فما عُذّرنا إلى ربّنا وعند لقاء نبينا (ص) وقد قُتِل فينا ولده وحبيبه وذريته ونسله ، لا والله لا عُذّر من دون أن تقتلوا قاتله والموالين عليه ، أو تُقتلوا في طلب ذلك . . .) (١٤) .

(١٣) جبهة الخطب : ج ٢ ، ص ٦٣ .

(١٤) نفس المصدر : ص ٥٨ ، ٥٩ .

طبيعياً ، لا نتوقع - في هذه الخطبة الافتتاحية - أن تُعنى بالعناصر المترفة فنياً ، بقدر ما نتوقع أن تسرد الحقائق وفق لغة مباشرة ذات عنصر (إقناعي) يتناسب مع وعي المجتمعين (وهم كبار المفكرين) ، ومع طبيعة العمر الذي بلغ الستين أو أكثر أو أقل . . . لذلك اعتمد الخطيب على (وسائل الإقناع) دون وسائل (الإثارة الفنية) ، فكان استشهاده بالآية الكريمة ، وبكلام لعلي (ع) ، ثم بتحليل الشخصية التي تخاذلت عن الجهاد ، وبتقديم نموذج لهذا التخاذل ، ثم بعرض ما ينبغي فعله لملأفاة القصور : كان ذلك كله تجسيدا لعنصر (الإقناع) الذي تتطلبه الخطبة . . . وتبعاً لذلك ، جاءت وقائع هذا الاجتماع الخاص مطبوعة بنفس السمات التي طبعت النص المذكور : حيث تحدث كل من رفاعه بن شداد وخالد بن سعيد ، وعبد الله بن وال ، وسليمان بن صرد نفسه ، بلغة (مباشرة) ذات عنصر (عقلي) وليست ذات (عناصر صورية وإيقاعية وبنائية) خلا : العنصر (اللفظي) المتمثل في انتقاء العبارة وإحكامها ، وحيويتها . . . لكن ، عندما يتحدث سليمان بن صرد من جديد ، نجده يشحن خطبته ببعض العناصر الصورية والإيقاعية ، حتى قال عنه أحد معاصرين بأن بعض خطبه المتكررة : قد حفظهما ، بنحو ما حدث الرواة عن خطيب آخر أشرنا إليه .

لقد جاءت في خطبته فقرات من نحو :

(إنا كنا نمدّ أعناقنا إلى قدوم آل نبينا . . . فلما قدموا : ونينا ، وعجزنا ، وادهنا ، وتربصنا ، أو انتظرنا ما يكون ، حتى قُتل فينا ولدينا ولدُ نبينا وسلالته وعصارتة . . . اتَّخذ الفاسقون : غرضاً للنبيل ودريئة للرماح ، حتى أقصدوه . . .)^(١٥) فهنا نواجه عبارات ذات (عنصر لفظي مثير) : قد أنقمت انتقاء ملحوظاً ، ووشت بإيقاعات خارجية متتابعة من نحو (ونينا ، وعجزنا ، وادهنا ، وتربصنا الخ) ، أو بإيقاعات متجانسة من نحو (ولدينا ، ولد) . . . مثلما وشت بعناصر صورية من نحو (عصارتة ، غرضاً للنبيل ، دريئة للرماح ، أقصدوه) . . .

ويتصاعد العنصر (الصوري) في خطبة أخرى ، من نحو :

(إنَّ للدنيا تُجَاراً ، وللآخرة تُجَاراً ، فأما تاجر الآخرة : فساع إليها ، منتصب بتطلابها ، لا يشتري بها ثمناً ، لا يرى إلّا قائماً وقاعداً . . . وأما تاجر الدنيا ، فمكب عليها ، راتع فيها ، لا يبتغي بها بدلاً . . . الخ)^(١٦) حيث نجد أنَّ الاعتماد على (الصورة الاستعارية) و (الصورة التضمينية) هو : السمة الغالبة على هذه الخطبة . . . كذلك ، ويمكننا ملاحظة (البعد الفني) بوضوح في خطبة (عبيد الله المرّي) التي أشرنا إليها سابقاً ، حيث وشّحها بعناصر صورية وإيقاعية ولفظية ، فرضتها طبيعة الاجتماع الجماهيري الذي يفرض على الخطيب أن يُعنى بأدوات الفن : خلافاً للاجتماعات الخاصة التي لا تتطلب العناية بمثل هذه الأدوات . . . لقد شحّنها أولاً بعنصر (خطابي) أو (عاطفي) من نحو : (هل خلق ربكم في الأولين أعظم حقاً على هذه الأمة من نبيها ؟ وهل ذرية أحد من النبيين والمرسلين أو غيرهم أعظم حقاً على هذه الأمة من ذرية رسولها ؟ لا والله ، ما كان ولا يكون ، لله أنتم . . . ألم تروا وبلغكم ما اجترم إلى ابن بنت نبيكم ؟ . . . اتّخذوه للنبل غرضاً ، وغادروه للضياع جزراً ، فله عينا من رأى مثله (والله حسين بن علي ، ماذا غادروا به . . . قلّت حماته ، وكثرت عُداته ، فقتله عدوّه ، وخذله وليّه ، فويل للقاتل ، وملامة للخاذل . . .)^(١٧) .

إنَّ هذه الخطبة لا يعي ضخامة بُعدها الفني إلّا مَنْ أتبع له أن يتلوها بصوت الخطيب حتى يجد مدى احتشادها بما هو مثير كلّ الإثارة . . .

إنَّ أدوات « الاستفهام » و « التعجب » و « القسم » و « النفي » و « الاعتراض » و « الاستغاثة » تتوالى وتتابع بشكل مثير وصاعق ومدوّ : انظر إلى فقرات من نحو « فله علينا من رأى مثله . . . والله حسين بن علي . . . ماذا غادروا به ؟؟ . . . قلّت حماته ، وكثرت عُداته ، . . . فويل للقاتل ، وملامة للخاذل) . . . هذه الفقرات تجسّد قمة الإثارة الفنية والعاطفية التي يخبرها أدنى مَنْ أوتي خبرة تدقيق للنصوص الفنية . . .

وأيّآ كان ، يعيننا مما تقدم أن نشير إلى مساهمة (الخطبة) في تلوين هذه الأحداث

(١٦) نفسه : ص ٧١ .

(١٧) نفسه : ص ٦٣ .

(أي : ثورة سليمان) ، كما يعيننا أن نشير إلى مساهمة (الرسالة) في ذلك أيضاً ، تحت عنوان :

أدب الرسالة

لقد ساهمت (الرسائل) في الحركة الأدبية التي واكبت الأحداث وإذا كان (أدب المشاورة العسكرية) أو (أدب الخطبة) قد مهد لقيام هذه (الأحداث) فإن (الرسالة) قد مهدت لذلك أيضاً ، حيث إن قائد الثورة نفسه (سليمان) صاغ أكثر من (رسالة) للتمهيد بثورته ، فيما وشّحها - بطبيعة الحال - بأدوات الفن التي توفّر عليها كتاب الرسائل ، عصرئذٍ . . .

لقد كتب سليمان إلى سعد بن حنيفة (وكان بالمدائن) :

(أما بعد : فإن الدنيا دار قد أدبر منها ما كان معروفاً ، وأقبل منها ما كان منكراً ، وأصبحت قد تشنأت إلى ذوي الألباب ، وازمع الترحال منها عباد الله الأخيار ، وباعوا قليلاً من الدنيا لا يبقى بجزييل مشوبة عند الله لا يفنى ، إن أولياء الله من إخوانكم وشيعة آل نبيكم نظروا لأنفسهم فيما ابتلوا به من أمر ابن بنت نبيهم الذي دُعي فأجاب ودعا فلم يُجب . . .)^(١٨) فالملّاخظ أنّ هذه الرسالة تشبه (الخطب) التي رأيناها عند سليمان من حيث الترسّل وقلة العناية بالصورة والإيقاع ، ولكنها تعوّض عن ذلك بعناصر (لفظية) ذات بُعد فني ملحوظ : بخاصة عنصر (التقابل) أو (التضاد) اللفظي ، فالفقرة الأخيرة مثلاً نجدها ملفتة للنظر (الذي دُعي فأجاب ، ودعا فلم يجب) فقد قابل بين الدعوة والإجابة ، وقابل بين (دعوة) الناس إليه و (إجابته) مقابل (دعوته) للناس وعدم (إجابتهم) ، فالتقابل هنا مزدوج : بينه وبين الناس من جانب ، ثم : الإيجاب والسلب بين الدعوتين والإجابتين من جانب آخر . . . كذلك ، نجده في (تقابل) آخر مُلفت أيضاً هو قوله (باعوا قليلاً من الدنيا « لا يبقى » بجزييل مشوبة عند الله « لا تفنى ») فعبارة « لا يبقى » مقابل « لا يفنى » تتقابل من جانب ، كما تتقابل من جانب آخر بين (الدنيا والآخرة) . . . وأهمية مثل هذا التقابل لا تنحصر في

التلاعب بالألفاظ بقدر ما تتجاوز ذلك إلى عرض حقائق عبادية واجتماعية لها أهميتها ،
 فالحسين (ع) دُعي بالفعل وأجاب بالفعل ، ودعا الناس بالفعل ولم يجيبوه بالفعل ،
 كذلك : باع المؤمنون قليلاً لا يبقى (وهو متاع الحياة) بثواب لا يفنى وهو الآخرة . . .
 وهذا يعني أنّ عنصر (التقابل) هنا يقترن بكونه حقيقة عبادية وليس افتعالاً لعبارات
 متقابلة ولا واقع لها من حيث الدلالة . . .

ومهما يكن ، فإنّ الأهمية الفنية لمثل هذه الرسائل ، تتمثل في إحكام عباراتها ،
 وصدق دلالاتها ، وتوشيحها بأدوات فنية : لفظياً أو غيرها .

هنا ينبغي أن نشير إلى سمة فنية أخرى (سبق أن عرضنا لها في فصل سابق)
 وهي : أنّ « الرسالة » لم تقتصر على الصياغة النثرية فحسب بل إنّ التقليد الأدبي
 عصرئذٍ فرض توشيح « الرسائل » - في حالات كثيرة بعنصر (الشعر) ، لذلك نجد
 - على سبيل المثال - أنّ إحدى الرسائل التي بعثت إلى سليمان ردّاً على مكاتبتة : قد
 وشّحها كاتبها بالعنصر الشعري (وهي للمثنى العبدى) :

أمّا بعد : فقد قرأت كتابك ، وأقرأته إخوانك ، فحمدوا رأيك ، واستجابوا
 لك . . .

تبصر كأني قد أتيتك معلماً على أتلع الهادي أجش هزيم

.....

بكل فتى لا يملأ الروع نحره محسّ لعضّ الحرب غير سووم الخ (١٩) .

ولعلّ المسوّغ الفني لمثل هذا التذييل للرسالة بالشعر هو : تحسيس المرسل إليه
 بالقوة العسكرية التي سيمدها به : ما دام الأمر متصلاً بقيام ثورة تتطلب رجالاً وإيماناً
 وشجاعة . . .

إذن : ساهمت (الرسالة) - ومثلها (الخطبة) في التمهيد للأحداث ، . . .
 كذلك ، ساهم فن آخر (هو الشعر) في ذلك كما لحظنا في الرسالة المتقدّمة . . . لذلك
 ينبغي أن نعرض لهذا الفن أيضاً ، وهو :

أدب الشعر

لقد واكب الشعر (رجزاً وقصيداً) وقائع وملاسات هذه الحادثة التاريخية (ثورة سليمان) . . . أنا (الرجز) فمجاله هو : ساحة القتال ، وأما القصيد فقد ساهم في أكثر من موقع ، ومنه : تسجيل المعركة ونتائجها . . . ولعل من أشهر النماذج الشعرية التي سجلت ثورة سليمان واستشهاده مع أصحابه هي : قصيدة (أعشى همدان) فيما يقول المؤرخون بأنها كانت من (مكتلمات) ذلك العصر ، بصفة أن التمجيد لمناصري أهل البيت يقترن - في الغالب - ببطش الأمويين ، لذلك كانت النصوص الفنية التي تتناول هذا الجانب لا تبرز إلا نادراً ، سواء أكان صاحب النص منتسباً للخط الإسلامي السائر على هدى أهل البيت ، أو كان صاحب النص منتسباً لتيار آخر (مثل أعشى همدان) إلا أنه يقرّ بمشروعية الثورة المشار إليها . . .

جاء في هذه القصيدة (عن سليمان) :

وتقوى الإله : خير تكساب كاسب	توسّل بالتقوى إلى الله صادقاً
وتاب إلى الله الرفيع المراتب	وخلّى عن الدنيا فلم يلتبس بها
فلست إليها - ما حييت - بأيّ	تحلّى عن الدنيا ، وقال : أطرحتها
ويسعى له الساعون فيها براغب	وما أنا فيما يكره الناس ففقهه
إلى ابن زياد في الجموع الكتاب	فوجهه نحو الثوبة سائراً
مصاليّت أنجاد سراة مناجب	بقوم هم أهل التقية والنهي
وأخر مما جرّ بالأمن تائب	فساروا وهم ما بين ملتئم التقى

.....

تعاورهم ريح الصبا والخبائب	وغودر أهل الصبر صرعى فأصبحوا
كأن لم يقاتل مرةً ويحارب	فأضحى الخزاعي الرئيس مجذلاً
إذا أشدّ لم ينكل كريم المكاسب	وضارب من همدان كل مشيع

.....

سقيتم روايا كل أسحم ساكب ^(٢٠)	فيا خير جيش بالعراق وأهله
	الخ

ويلاحظ : أنَّ هذا الشاعر متمكّن من ناحية الشعر حيث يمتلك تجارب شعرية متنوعة ، لذلك ، فإنَّ إحكام العبارة الشعرية ، وإشراقها ، وانسيابيتها : تظل خصائص واضحة في هذا النص . . . مضافاً إلى توشيتها بأدوات فنية أخرى مثل (عنصر الحوار الداخلي) الذي تختص به : الأعمال القصصية ، حيث أعاره في هذا النص ، فأجرى على لسان الخزاعي ، هذا الكلام :

..... وقال : أطرحتها فلست إليها - ما حييت - بآيب
وما أنا فيما يكره الناس فقد ويسعى له الساعون فيها براغب

حيث كان لمثل هذا (الحوار الداخلي) قيمته الفنية دون أدنى شك ، بصفة أنَّ أفكار (سليمان) وأحاسيسه ونواياه - وهو يجيها - قد جسّدها بلسان الشخص نفسه ، حتى يكسبها حيوية التعبير الفني . . .

* * *

الأدب وحركة المختار

النماذج المتقدمة تجسّد حركة الأدب ومتابعته لحدث مهم هو « حركة التّوايين » . . .

وأما الحدث الآخر الذي اقترن بأهمية أدبية أيضاً ، فهو : حركة المختار التي استهدفت القضاء على قتلة الحسين (ع) ، ونجحت في ذلك فعلاً . . . والمهم أنَّ هذه الحادثة واكبها نشاط أدبي ينبغي تسجيله لهذه الفترة التي نورّخ لها . . .

لكن ، ينبغي أن نشير إلى أنَّ قائد الحركة ذاتها « وهو المختار » عُرف في الأوساط الأدبية بكونه من أبرز فصحاء العرب آنئذٍ ، حيث كانت لخطبه ورسائله في صعيد هذه الحادثة : المجال الكبير الذي تحرك الأدب من خلاله . . . وبما أنَّنا في حديثنا عن حركة التّوايين قد أوضحنا جانباً من أدب المشاورة والخطبة العسكرية : فحيث لا نعيد الحديث هنا عن النماذج الأدبية المماثلة ، بل نكتفي بعرض السمات الفنية التي تطبع خطب أو رسائل المختار بصفته قائداً للحركة من جانب ، وأحد البلغاء المعروفين عصرئذٍ من جانب آخر . . .

ولعلّ أهم ما يتميز به نتاج المختار هو اعتماده على عنصر (السجع) بحيث يشكل طابعاً لافتاً للنظر كل اللفت . . . ويمكننا - على سبيل المثال - ملاحظة ذلك بوضوح ، في النص التالي : حيث عقّب فيه على سلوك بعض الأشخاص المتحفّظين حيال دعوته إلى الانتقام من قتلة الحسين (ع) :

(إنّ نفرأ منكم ارتابوا ، وتحيروا وخابوا ، فإن هم أصابوا : أقبلوا وأنابوا وإن هم كبّوا وهابوا ، واعترضوا وانجابوا ، فقد ثبروا وحابوا)^(٢١) فالملاحظ في هذه الكلمة أو التعليقة أنها مشحونة بالسجع الموحد وليس مجرد السجع الذي تتنوع فواصله ، حتى لكأن كلمته هي : مقطوعة تتألف من سبعة أسطر شعرية : حيث أخضع فواصلها إلى صوت واحد (ارتابوا ، خابوا ، أصابوا ، أنابوا ، هابوا ، انجابوا ، حابوا) وحيث (وازن) بين الجمل (تحيروا وخابوا ، اعترضوا وانجابوا ، قد ثبروا وحابوا) بل أخضعها لتقسيم عروضي واحد : كما في الجمل الثلاث المتقدمة .

هذا لا يعني أنّ المختار يخضع كل نصوصه لهذه القيم الصوتية ، بل تظل غالبيتها خاضعة لعروض النثر وقوافيه ، بعضها يخضع لعروض وقافية موحدتين تقريباً كالنموذج المتقدم ، وبعضها يتنوع في ذلك من نحو قوله :

(الحمد لله الذي وعد وليّه النصر ، وعدوّه الخسر ، وجعله فيه إلى آخر الدهر وعداً مفعولاً وقضاء مقضياً ، وقد خاب من افترى ، أيها الناس : لقد رُفعت لنا رايةٌ ، ومُدّت لنا غايةٌ ، فقبل لنا في الراية أن ارفعوها ولا تضعوها والغاية أن اجرؤا إليها ولا تعدوها ، فسمعنا دعوة الداعي ومقالة الواعي ، فكم من ناع وناعية لقتل في الواعية ، وبُعداً لمن طغى ، وأدبر وعصى ، وكذّب وتولى . . .)^(٢٢) .

فهنا نلاحظ التنوع العروضي وقراراً ، مقابل التوحد الذي لحظناه في النص الأسبق ، إلا أنّه قد يتخلّل عن هاتين القيمتين الصوتيتين ، كما في النموذج الآتي :

(٢١) جبهة الخطب : ج ٢ ، ص ٧٩ ، ٨٠ .

(٢٢) نفس المصدر : ص ٨٤ ، ٨٥ .

(يا أهل الكوفة ، يا أهل الدين ، وأعوان الحق ، وأنصار الضعيف ، وشيعة الرسول وآل الرسول ، إن فرّاركم الذين بغوا عليكم أتوا أشباههم من الفاسقين فاستغفوهم عليكم لمصحح الحق وينتعث الباطل ويُقتل أولياء الله . . .) (٢٣) فهذا النص خالٍ من السجع تماماً ، كما أنه لم يعتمد التوازن بين الجمل بل يمضي متربلاً على نحو ما لحظناه عند سليمان . . . بيد أن غالب نتاجه يظل مطبوعاً بتلك السمات اللتين تميزان نتاجه ، بحيث تلاحظ الأسجاع والتوازنات الإيقاعية فيه بنحو لا تلاحظ عند الآخرين . . . يضاف إلى ذلك ، أن العنصر (المنطقي) قد يطبع نتاجه بحيث يلوّنه بعناصر حوارية تُضفي على النص جمالية دون أدنى شك ، وهذا من نحو ما لحظناه في نص أسبق يقول فيه : (لقد رُفعت لنا راية ومُدّت لنا غاية ، فقبل لنا في الراية أن ارفعوها وفي الغاية أن اجروا إليها ولا تعدوها ، فسمعنا . . .) ، مضافاً - بطبيعة الحال - إلى أن نتاج المختار - يظل في المقام الأول معتمداً عنصر (التضمين) للقرآن والرسالة مما لا يحتاج ذلك إلى تقديم النموذج . . .

* * *

حركة الشعر

النماذج المتقدمة ، تمثل نصوصاً خطابية وغيرها مما توفّر عليها المختار في المعركة . . . وهناك نماذج لخطباء آخرين أعرضنا عنها تجنباً للإطالة .

وأما ميدان الشعر فإن (الرجز والقصيد) - كما هو طابع تلكم العصور - قد ساهم في التصعيد للمعركة وتسجيل نتائجها ، فالمختار نفسه كان (يرتجز) وأصحابه كانوا يرتجزون أيضاً . . . وكان (القصيد) أيضاً يسجل تفاصيل المعركة هنا وهناك . . .

ومن النماذج الشعرية التي سجلت المعركة ، قول سراقه بن مرداس يتحدث عن إبراهيم الأشتر وأصحابه في قتلهم لعبيد الله بن زياد :

أتاكم غلام من عرائن مذحج جرى على الأعداء غير نكول
 فيا ابن زياد بُوء بأعظم مالك وذُقْ حدَّ ماضي الشفرتين صقيل
 ضربنك بالعضب الحسام بحدة إذا ما أبأنا قاتلاً بقتيل^(٢٤)
 ومن الناذج أيضاً ، قول آخر :

وفي ليلة المختار ما يذهل الفتى ويلهيه عن روءد الشباب شموع
 دعا يا لثارات الحسين فأقبلت كتائب من همدان بعد هزيع
 ومن مذحج جاء الرئيس ابن مالك يقود جموعاً عبّيت بجموع^(٢٥)
 الخ

وهناك نماذج أخرى تحوم على مفهوم (ثارات الحسين (ع)) أو شجاعة المقاتل ، ونحو ذلك ... كما أنها :

فنيّاً

تمثل هذه النماذج مستويات وسطاً - بخاصة القصيد ، ومنه : النموذجان الأخيران اللذان تطبعهما انسيابية وإشراق لفظي : مع افتقارهما لعنصر (الصورة) إلّا نادراً ، مما يجعل نِسب الجودة الفنية أضال حَظّاً مما لو سُحِنت بالصور التي تُضفي إمتاعاً وجمالاً على النص .



ولو تابعنا حركة الشعر ، لوجدنا - أنّ من ذبول معركة المختار - مساهمة الشعر في تسجيل المواقف الإنسانية بعامة (بغضّ النظر عن البُعد السياسي لها) ، فمثلاً عندما زحف الزبيريون على المختار فيما بعد ، قتلوا امرأته التي شهدت بصلاحه ، مما استثار هذا القتل أكثر من شاعر ، محرّكاً « النزعة الإنسانية » لدى هؤلاء الشعراء ، ومنهم :

عمرو بن أبي ربيعة القرشي ، حيث قال :

(٢٤) تاريخ الطبري : ج ٤ ، ص ٥٥٧ .

(٢٥) نفس المصدر : ص ٥١٠ .

قتلت هكذا على غير جرم إن لله درها من قتيل
كتب القتل والقتال علينا وعلى المحصنات جر الذبول^(٢٦)

وقال آخر وهو : عبد الرحمن بن حسان بن ثابت :

مطهرة من نسل قوم أكارم من المؤثرين الخير في سالف الحقب
خليل النبي المصطفى ونصيره وصاحبه في الحرب والنكب والكرب
.....

ألم تعجب الأقوام من قتل حرّة من المحصنات الدين ، محمودة الأدب
.....

علينا كتاب القتل والناس واجب وهنّ العفاف في المجال من الحجب
عجبت لها إذا كُفيت وهي حيّة ألا إنّ هذا الخطب من أعجب العُجب^(٢٧)

إنّ هذين النموذجين ، يشكلان سمة أدبية لا بد من تسجيلها ، بصفتها مؤشراً
لنزعة إنسانية في الأدب ، تستمد دلالتها من المبادئ الإسلامية التي وضعت القتل عن
النساء حتى لو سبت الآخرين . . . لذلك ، فإنّ تسجيل الشعر لهذه الظاهرة وانتصاره
للمبادئ المذكورة : يُعدّ سمة إيجابية لا بد من تسجيلها . . . وأمّا :

فنياً

يلاحظ أنّ هذين النموذجين حُفلا بأكثر من خصيصة فنية ، منها : اعتمادهما
عنصر « التضمين » أي : الصورة « التضمينية » التي تضمن دلالة نصّ آخر مثل « كتب
القتل والقتال » ومثل « علينا كتاب القتل » . . .

ومنها : العنصر الإيقاعي متمثلاً في التجانس أو التزاوج بين أكثر من صوت مثل
« في الحرب والنكب والكرب » ، . . . ومنها ؛ العنصر اللفظي متمثلاً في أدوات القسم

(٢٦) نفسه : ص ٥٧٤ .

(٢٧) نفسه : ص ٥٧٤ ، ٥٧٥ .

والتساؤل والتعجب الخ من نحو « ألم تعجب » « إنَّ لله . . . » « هكذا على غير جرم . . . » الخ . . .



المناخ الأدبي العام

إنَّ تسجيل الأدب ومتابعته للحوادث التاريخية الخطيرة ، يظل شطراً من حركة الأدب لهذا العصر . . .

وأما الشطر الآخر منه ، فيتمثل في « المواقف » المتنوعة التي يصدر عنها هذا الشاعر أو الخطيب أو المراسل . . .

وقد اعتاد مؤرخو الأدب : أن يتحدثوا عن أغراضه مثل : المديح ، أو الهجاء ، أو الغزل ، أو اللهو ، أو الزهد الخ (في مجال الشعر) ، . . . وأن يتحدثوا عن الخطابة والمراسلة في الأغراض المرتبطة بالدواوين ، والمواعظ ، ونحو ذلك (في مجال النثر) . . . لكن بما أنَّ غالبية هذه النماذج تظل ذات طابع (انحرافي) حينئذٍ لا نجد فائدة في العرض لها . . . فمثلاً نجد انحرافاً ملحوظاً لدى أكثر من سلطان يتغنى بالخمير والجنس واللهو أو يسخر من القيم الإسلامية (والإنسانية أيضاً) . . . ونجد - تبعاً لذلك - بروز أسماء معروفة (أو في مقدمتها : الشعراء) تنصدر موضوعات (انحرافية) خبرها هذا العصر ، معيداً بذلك : انحرافات العصر الجاهلي . . .

ويمكن القول بأنَّ هناك اتجاهات ملحوظة في عالم الانحراف ، منها :

أدب النقائص

وهذا اللون من الأدب ، برز شعرياً لدى أسماء من نحو : جرير والأخطل والفرزدق ، حيث يتهاجى الشعراء فيما بينهم كاشفاً كل واحد منهم : عيوب الآخر ، من خلال التناوب بالألقاب ونحوها مما تتنافى مع المبادئ الإسلامية والإنسانية .

حقاً إنَّ هؤلاء الشعراء - من حيث الصياغة الفنية - يمثلون الزعامة الشعرية لهذا

النمط من التعبير ، إلّا أنّ (الفن) يفتقد فاعليته إذا وُظف من أجل الشر ، إذ ما هي الفائدة من براعة الشاعر في كيفية شتمه وفضحه الآخرين ، وهل ثمة فائدة مثلاً - في براعة السارق أو القاتل أو الدجال أو الكذاب ؟؟ طبعياً ، لا أحد يقرّ بفائدة مثل هذا الأدب . . . وما قلناه عن أدب النقائص ، نقوله عن :

الأدب الجنسي

إنّ هذا اللون من الأدب برز بدوره في هذه الفترة التي نؤرّخ لها ، بحيث أفرز أسماء مشهورة في هذا الميدان ، مثل : عمر بن أبي ربيعة ، جميل ، الأحوص الخ ، ممن يمثلون الزعامة الشعرية أيضاً . . . لكن هل ثمة قيمة لمثل هذا الشعر الذي يُعنى بإثارة الغرائز البهيمية لدى الإنسان . . .

إنّ الإشباع الجنسي - حسب المبادئ الإنسانية بعامة - يتحقق من خلال الممارسات الزوجية التي تتم في إطار (سرّي) لا تسمح بإبرازه أمام الآخرين : حتى العضويات الحيوانية ، فضلاً عن العضوية البشرية التي تتحفّظ في هذا الميدان : بما في ذلك : المجتمعات المتوحّشة . . . وحينئذٍ ، فإنّ إبراز التعامل الجنسي - وفق ما نلاحظه لدى هؤلاء الشعراء الذين بلغت الوقاحة ببعضهم بأن (يتغرّل) حتى في الطواف حول الكعبة . . . مثل هذا التعامل الجنسي (شعرياً) لا يمكن لأحد أن يقرّه إلّا إذا سلخ من إنسانيته . . . والأمر نفسه بالنسبة لبروز أدب آخر هو :

الأدب اللهوي

هذا اللون من الأدب وفي مقدّمته (الأدب الخمري) : برز أيضاً في هذا العصر الذي نؤرّخ له ، . . . ولا تعليق لنا على عبثية هذا الأدب الذي يتغنّى بغياب (الوعي) عن الإنسان ، . . . إنّ ما يلفت النظر حقّاً - وهذا ما ينبغي أن ينتبه عليه مؤرّخ الأدب - إنّ هذه الانحرافات (فكرياً ، جنسياً ، خمرياً ، لهوياً الخ) قد برزت مع السلطنة الدنيوية للأمويين (فيما أعادت المناخ الجاهلي) وهو مناخ يستتبع - بطبيعة الحال - بروز جميع تناقضاته : ما دام الخيط الفكري (وهو : التعصب القبلي) فرض

فاعليته ، ومن ثم فإنه تبعاً لذلك لا بد أن يستجر معه كل الخيوط التي رافقت مناخ الجاهليين ، ومنها : الانحرافات المرتبطة بمناخ الجنس والخمر واللهو بعامه . . .
والحق أن « الحيط الفكري » الذي بدأت إفرازاته بالظهور قد اقترن بظهور أدب آخر هو :

أدب المديح

إن أدب المديح - يفترق عن سواء - بكونه يصبّ حيناً في ما هو (سلبى) من السلوك ، وحيناً آخر : في ما هو (إيجابى) منه . . .

أمّا المديح السلبى ، فقد اقترن بمدح السلاطين الدنيويين الذين أعادوا أمجاد الجاهلية إلى الميدان . . . وإذا كان الفكر الجاهلي قد بدأ بالبروز - كما ألمحنا سابقاً - حينئذ فلا بد أن تقترن هذه العودة إلى الجاهلية : بمظهر « إعلامى » هو : المديح لهؤلاء السلاطين . . .

والواقع أن المديح (في جانبه السلبى) لا ينحصر في كونه مجرد تعبير عن (موقف فكري انحرافى) ، بل يتجاوز ذلك إلى كونه تعبيراً عن ضعف الشخصية وإحساسها بالقصور ، فقد يكون الشاعر « مُقتنعاً فكرياً » بعدم جدارة المدوح ، إلا أنه « يمتدح » السلطان : إحساساً منه بالموقع الاجتماعي الذي يحتله . . . وقد يمتدحه أيضاً : طمعاً بجوائزه ، أو يمتدحه (خوفاً) من بطشه ، أو يمتدحه : جهلاً بواقع شخصيته . . .

إن أعشى همدان - على سبيل المثال - يمتدح سليمان بن صرد وأصحابه (كما لحظنا في نموذج متقدم) ، لكنه يرثي أحد قواد الانحراف في معركته مع المختار : مع أن الحركتين (حركة الخزاعي والمختار) تصبّان في هدف واحد : فلماذا هذا التناقض في موقفى الشاعر ؟ .

طبيعياً ، أن عدم وضوح الرؤية الفكرية من جانب ، والهيام العاطفى الذي ينفعل بالأشخاص أكثر من المبادئ : من جانب آخر ، يقف وراء هذا التناقض لدى الشاعر . . . فضلاً عن أن هناك مواقف شعرية : يلعب فيها « الإحساس بالنسب »

دوراً ملحوظاً في التناقض بين المواقف ، متأرجحاً بين مديح سلمي ، ومديح إيجابي ، ومديح يجمع بينهما ...

بيد أن هذه المواقف المتضادة ، لا تحجزنا عن رؤية النمط الآخر من المديح ، ألا وهو :

المديح الإيجابي

يتميز هذا النمط من (المديح) بكونه لا يصدر عن أحد النوازع الفكرية والنفسية ذات الطابع المرضي ، بقدر ما يصدر عن إدراك سليم لطبيعة الشخص الممدوح ... فإذا كانت الشخصية الممدوحة لا تُعنى بالسلطة الدنيوية ، ولا تملك وسائل البطش ، ولا الجوائز بغير حق ، بحيث لا يواكب مديحها أي رهبة أو رغبة دنيوية : حينئذٍ يستخلص الملاحظ بوضوح بأن هذا المدح (إيجابي) لا غبار عليه ، بخاصة إذا اقترن ذلك بخوف من السلطان أو إذا اقترن ذلك بإجماع الناس على نظافة الشخص الممدوح ...

ولعلّ أوضح النماذج لهذا المديح الإيجابي هو : موقف الشاعر المعروف الفرزدق من الإمام السجاد (ع) ، حيث امتدحه بقصيدته المشهورة أمام الوالي - وهو هشام بن عبد الملك - فيما يفصح مثل هذا الموقف عن صدق الشاعر وسلامة موقفه في هذا المديح ، وذلك لكون الإمام السجاد (ع) معروفاً بنظافته بالإجماع ، وبكون المديح يستتبع البطش من الوالي الأموي ، وبكونه لم يقترن بطمع المال ... حينئذٍ لا يمكن أن يشكك أي مؤرخ أدبي بكون هذا المديح مجسداً لنمط من الأدب السوي الذي خبره هذا العصر .

ولكي نتبين جانباً من القيم الفنية والفكرية لهذا المديح ، يُحسن بنا أن نعرض لنموذج منه :

جاء في قصيدته :

هذا الذي تعرف البطحاء وطاته والبيت يعرفه والحل والحرم

هذا التقي النقي الطاهر العلم	هذا ابن خير عباد الله كلهم
بجلده أنبياء الله قد ختموا	هذا ابن فاطمة إن كنت جاهله
العرب تعرف من أنكرت والعجم	وليس قولك « من هذا » بضائره
إلى مكارم هذا ينتهي الكرم	إذا رآته قريش قال قائلها
ركن الحطيم إذا ما جاء يستلم	يكاد يمسه عرفان راحته
جری بذاك له - في اللوحة - القلم	الله شرته قدماً وعظمه
.....
كالشمس تنجأ عن إشراقه الظلم	ينشق ثوب الدجى عن نور غرته
كفر ، وقربهم منجى ومعتصم	من معشر حبههم دين ، وبغضهم
في كل بدء ومختوم به الكلم ^(٢٨)	مقدم بعد ذكر الله ذكرهم

يتميز هذا النص الشعري بقيمته الفنية الملحوظة ، فالفرزدق مثلاً - المحنا - يظل من الطبقة الأولى التي أفرزها هذا العصر ، لذلك فإن التقويم الفني لتناجه لا يعدّ ضرورياً ما دامت السمات الفنية واضحة فيه ، ... فالنص مشحون بعناصر لفظية وصورية وإيقاعية بنحو معتدل بحيث لا يغرق في غابة من الصور المكثفة ، ولا يندمج فيه العنصر الصوري ... لذلك نجد الصورة تتردد في البيت أو في كل بيتين أو أكثر : وتنوع أيضاً ، فهناك صور استعارية (تعرف البطحاء وطأته) وصور تشبيهية (كالشمس تنجأ عن إشراقه الظلم) وصور تقريبية (يكاد يمسه عرفان راحته) فضلاً عن الصور التمثيلية والتضمينية ... الخ . . . ليس هذا فحسب ، فهناك عنصر « حوارى » أيضاً ، أضفى جمالية وإمتاعاً وطرافة على النص مثل « وليس قولك (من هذا ؟) بضائره » ومن مثل « إذا رآته قريش قال قائلها : إلى مكارم هذا ينتهي الكرم » ، فالملاحظ أن الحوار الأول هو (واقع حدث فعلاً) والحوار الآخر (واقع يحدث بالقوة) وحينما يتنوع « الحوار » بهذا النحو : حينئذ يكتسب النص حيوية كبيرة دون أدنى شك . . . فالحوار الأول يظل في واقعة (عنصراً تضمينياً) أي : أن الوالى عندما تجاهل الإمام (ع) قال : « من هذا » فهذا القول أو الحوار قد (ضمنه) الشاعر

في البيت المتقدم ، وحقق مهمة فنية مزدوجة هي : الاعتماد على الحوار من جانب ، والاعتماد على الصورة التضمينية من جانب آخر ، وذلك من خلال دمجها واحداً مع الآخر بحيث يمكن انتساب العبارة إلى الحوار ، ويمكن انتسابها إلى الصورة ، ويمكن انتسابها إلى كليهما .

وأما الحوار الآخر (فهو حوار بالقوة أو حوار صامت) . . . وأهميته تتمثل في أن قوله « قال قائلها : إلى مكارم هذا ينتهي الكرم » هو (واقع) أيضاً ، إلا أنه حوار (صامت) ، أو حوار يحياه الناس في أذهانهم أو ألسنتهم دون أن يتحدد على لسان شخصية معينة . . . وحيوية هذا الحوار هي : كونه يدع الناس يتحدثون بأنفسهم عن مكارم الإمام (ع) إلا أن الشاعر هو الذي يحدثهم ، لأن تركه الناس يتحدثون بأنفسهم يعزز عنصر « الإقناع » الفني ، بخلاف ما لو انفرد الشاعر وحده بالحديث عن المكارم أو نقل هو مشاعرهم . . .

وأما العناصر اللفظية الأخرى ، فيمكن ملاحظتها من خلال (التتابع) و (التقابل) و (التكرار) الخ فإن تكراره لعبارة (هذا) لها دلالة فنية لأنها جواب لعبارة (من هذا) التي سأل بها الوالي . . . فجاء (التكرار) متناسباً مع السؤال ومع طبيعة الشخصية المشار إليها (الإمام (ع)) . . . كما أن (تتابعه) لعبارات من نحو (هذا التقى ، النقي ، الطاهر ، العلم) في نطاق المفردات ، أو لعبارات من نحو (حبهم دين ، وبغضهم كفر ، وقربهم منجى ومعتصم) في نطاق الجمل : أضفى حيوية وثراء للنص . . . مضافاً إلى توشيح النص بأسلوب (الحديث اليومي) ونعني به : صياغة العبارة الشعرية وفق الأسلوب اليومي الذي يتحدث به الناس ، وهذا مثل (الجمل الاعترافية) و (الاستدراكية) من نحو : (إن كنت جاهله) (والبيت يعرفه) (في اللوحة) (من أنكرت) الخ . . .



ومهما يكن ، فإن النموذج المتقدم يمثل (الأدب السوي) مقابل (الأدب المنحرف) في مجال أحد الفنون الشعرية (وهو المديح) . . .

وإذا تابعنا سائر الفنون أو الاتجاهات التي تحرك الشعر من خلالها ، نجد أن

الاهتمام بالظواهر الإيجابية (وفي مقدمتها : الاتجاه إلى الله تعالى) أو الظواهر الإنسانية العامة ، من نحو ملحظناه من الانتصار لقيم إنسانية تنكر العدوان على المستضعف (كامراً وغيرها) ، يأخذ نصيبه من خارطة الشعر .

وإذا عدنا إلى الفرزدق نفسه لحظنا أن هذا الشاعر الذي صدر عن نتاج سوي مثل نموذج الشعري الذي تحدثنا عنه ، قد تورط - في الآن ذاته - في شعر المهاجة وغيره : إلا أنه قد أدرك خطأ التيارات التي طبعت عصره في الأنماط اللهوية من الشعر ، فأنجبه تائباً إلى الله تعالى :

فررت إلى ربّي وأيقنت أنني ملاقي لأيام المنون حمّامي^(٢٩)

كما لانعدم الظفر بنماذج إيجابية تتحدث عن الله تعالى واليوم الآخر ، والزهد ، والتقوى ، أو الظواهر الأخلاقية من : الصبر ، والعفو ، و... الخ ...



الأدب الشرّي

إذا كان الشعر يتأرجح - كما لحظنا - بين نماذج (انحرافية) وبين نماذج (سوية) ... فإن (النثر) أيضاً قد خبّر نفس النماذج المتأرجحة بين الانحراف والاستواء ... فالهجاج مثلاً عُرف بخطابته عصرئذ ، إلا أن فن الخطابة لديه يظل تعبيراً زائفاً عن الحقائق لا يتحسّس القارئ أية حيوية فيها : نظراً لانعدام (الصدق العاطفي) فيها ، ... فهو سفّاح يتلذذ بإراقة الدم ، حتى لم يكده يضارعه سفّاح آخر ، ومع ذلك يتحدث عن (التقوى) ، تماماً كما يتحدث (السارق) عن (أمانته) مثلاً ... إذ ما قيمة أن يبرع الشخص في تزويق الكلام وشحنه بعناصر صورية وإيقاعية وهي جميعاً (كذب) و (نفاق) صريح ، بل إن القارئ ليمجّ مثل هذا الفن ويتحسّس بهدر لكل ما هو (إنساني) و (فني) حيال هذه النماذج التي يواجهها ...

وقد نجد الكاتب يُعنى حقاً بطرح المفهومات الإيجابية ، إلا أن الانحراف يتسلّل

إلى نتاجه بسبب من عدم استمداده للمعرفة من مصادرها الحقّة ، . . . وهذا من نحو : شخصية الحسن البصري حيث عُرف بكونه أحد كبار الخطباء والمتكلّمين الذين اشتهروا على السنة مؤرّخي الأدب) . . . وهذا الخطيب والمتكلّم المعروف ، كان يُعنى حقّاً بالقضايا الإسلامية - كما قلنا - حيث عُرف بخطاباته الوعظية ، وبنظراته الكلامية وبرسائله المتنوّعة ، إلّا أنّه لم يأخذ مصادر المعرفة من منابعها السليمة بقدر ما كان يمزجها بتصورات شاذّة ، . . . إنّ خطاباته ورسائله التي اشتهر بها في عصره تمثّل (من حيث الشكل) مادة تتوزّع بين الأخذ من الكتاب والسنة وبين ذاتية يمزجها بصياغة خاصة تفرزه نائراً معروفاً في العصر الذي نؤرّخ له

وبالرغم من أنّه يشير في كتاباته إلى بعض المصادر التي يستقي منها عباراته الوعظية وغيرها ، أو - كما لحظنا في فصل متقدم - يطلب من الإمام الحسن (ع) إسعافه ببعض القضايا الكلامية ، وإقراره بأنّ الإمام (ع) ينتسب إلى بيت معرفتهم مستقاة من الله تعالى . . . إلّا أنّ كثيراً من نتاجه لا إشارة فيه إلى هذا الجانب ، . . . والمهم ، أنّ من يقرأ نتاجه يتحمّس فوراً بأنّ هذا الكاتب قد أفاد من الإمام علي (ع) : بل نجده حيناً ينقل نفس النصوص المعروفة لدى الإمام علي (ع) ، مما يفصح مثل هذا النقل - كما أشرنا عند حديثنا عن الإمام علي (ع) - بأنّ نتاجه (ع) يظلّ - في انعكاساته على الأجيال اللاحقة - أمراً من الواضح بمكان كبير بحيث لم يكد أي خطيب أو متكلّم يتجاهل هذا الجانب ، بقدر ما يفيد منه ويقتبس دلالاته أو حتى عباراته ، ومنهم : الحسن البصري الذي أفاد واقتبس من الإمام (ع) في أكثر من مورد ، ومن ذلك مثلاً ما جاء في بعض مواضعه :

(رحم الله امرء كسب طيباً وأنفق قصداً ، وقَدّم فضلاً ، وجّهوا هذه الفضول حيث وجّهها الله ، وضعوها حيث أمر الله ، فإنّ مَنْ كان قبلكم كانوا يأخذون من الدنيا بلاغهم ويؤثرون بالفضل . . . أدركت من صدر هذه الأمة قوماً كانوا إذا أجنّهم الليل : فقيام على أطرافهم ، يفترشون وجوههم ، تجري دموعهم على خدودهم يناجون مولاهم في فكاك رقابهم) (٣٠) ، فالقيام والافتراش والمناجاة تظل صياغات معروفة

للإمام علي (ع) فيما اقتبسها البصري : مع تغيير في بعض الصياغة . اقتبسها من خطبته (ع) :

(أما الليل فصافون أقدامهم . . . مفترشون لجباههم وأكفهم وركبهم وأطراف أقدامهم ، يطلبون إلى الله في فكاك رقابهم . . .) (٣١) .

وأما فنياً ، فتظل كتاباته - في الغالب - متأرجحة بين الترسل والإسجاع ، وبين التوازن الجملي والتزاوج بينه وبين الاسترسال ، وهذا من نحو قوله معقّباً على دار بناها الحجاج :

(إنَّ الملوك ليرون لأنفسهم عزّاً ، وإنّا لنرى فيهم كل يوم عِبراً ، ويعمد أحدهم إلى قصر فيشيّده ، وإلى فرش فينجدّه ، وإلى ملابس ومراكب فيحسنها ، ثم يحفّ به ذباب طمع وفراش نار وأصحاب سوء فيقول : انظروا ما صنعت ، فقد رأينا أيها المغرور ، فكان ماذا يا أفسق الفاسقين ، أما أهل السموات فمقتوك ، وأما أهل الأرض فقد لعنوك ، بنيت دار الفناء ، وخربت دار البقاء ، وغُرِرت في دار الغرور لتظل في دار الحبور . . .) (٣٢) . هذا النص يحدد بوضوح أسلوب الحسن البصري : حيث جمع فيه بين السجع والترسل ، وزاوج فيه بين الجمل المتوازنة والجمل المسترسلة ، كما أنه وشّحها بقدر من الصور (ثم يحفّ به ذباب طمع ، وفراش نار) حيث استعار للطمع ذباباً ، وللهم غير المقترن بالوعي فراشاً ، وهما استعارتان تنسجمان مع واقع التركيبة التي تطبع غالبية البشر . هنا ينبغي أن نكرر بأن (البصري) وسواه ، يظلون مدينين إلى شخصية الإمام علي (ع) فيما ينبغي أن نعرض لهذا الجانب تحت عنوان :

انعكاسات أدب الإمام (ع) على هذا العصر

الحق ، أن الإفادة من الإمام علي (ع) تظل شاملة لا تنحصر في كاتب أو خطيب محدد أو اتجاه فكري دون آخر . . . فالحسن البصري - وهو خطيب ومتكلم القدرية :

(٣١) نهج البلاغة : ص ٣٧٧ .

(٣٢) جبهة الخطب : ج ٢ ، ص ٤٩٤ .

يفيد من الإمام (ع) ، (وهو على غير خط الإمام (ع)) ، كما أنّ ممثلي الاتجاهات الأخرى (من غير خط الإمام (ع) أيضاً) ومنهم : الخوارج المعروفون بموافقهم المعادية ، يفيدون من الإمام (ع) أيضاً ، . . . وهذا من نحو ما أورده مؤرخو الأدب لأحدهم (وهو : أبو حمزة) قوله :

(شباب والله مكتهلون في شبابهم ، غضيضة عن الشر أعينهم ، ثقيلة عن الباطل أرجلهم ، أنضاء عبادة وأطلاح سهر ، ينظر الله إليهم في جوف الليل منحنية أصلابهم على أجزاء من القرآن ، كلما مرّ أحدهم بآية من ذكر الجنة بكى شوقاً إليها وإذا مرّ بآية من ذكر النار شقق شهقة كأن زفير جهنم في أذنيه . . .) (٣٣) .

فهذا النص يحتشد بالعبارات والمفاهيم التي طرحها الإمام (ع) في نفس النص الذي اقتبس منه الحسن البصري كما لحظناه ، حيث جاء فيها قوله (ع) :

(تالين لأجزاء القرآن ، . . فإذا مرّوا بآية فيها تشويق ركنوا إليها طرفاً وتطلعت نفوسهم إليها شوقاً . . . وإذا مرّوا بآية فيها تخويف أصغوا إليها مسامع قلوبهم وظنّوا أنّ زفير جهنم وشهيقها في أصول آذانهم . . .) (٣٤) .

إنّ هذه العبارات والمفاهيم ذاتها : نقلها الشخص المذكور أما نصاً أو تغييراً لبعض تركيباتها ، بالنحو الذي لحظناه ، عند خطيب آخر . . .

بيد أنّ ما يدعو إلى الدهشة أنّ بعض النصوص التي ينسبها مؤرخو الأدب إلى أشخاص آخرين (منهم : أحد زعماء وخطباء الخوارج - وهو قطري بن الفجاءة) . . . أنّ بعض هذه النصوص قد نحلوها للشخص المذكور (٣٥) مع أنّها للإمام علي (ع) في خطبته المعروفة في ذم الدنيا ، حيث استهلّت بقوله (ع) :

أما بعد : فإنّي أحذركم الدنيا ، فإنّها حلوة خضرة حقّت بالشهوات ، وتحببت بالعاجلة ، وراقت بالقليل ، وتحلّت بالآمال ، وتزينت بالغرور . . . الخ (٣٦) .

(٣٣) نفس المصدر : ص ٤٧٥ .

(٣٤) نهج البلاغة : ص ٣٧٧ ، ٣٧٨ .

(٣٥) جمهرة الخطب : ج ٢ ، ص ٤٥٤ .

(٣٦) نهج البلاغة : ص ٢١٤ .

هذه الخطبة مع تغيير لا يعتد به ينسبها المؤرخون إلى (قطري) كما قلنا ، وهو أمر لا ينحصر في هذه الخطبة ولا في هذا الشخص ، بل إن كثيراً من النصوص (ومنها ما سنلاحظه حتى لدى أشخاص لا يتسبون إلى هذه التيارات مثل ابن المقفع) نجدتها تفتيس كاملة من الإمام علي (ع) وتنسب إلى هؤلاء . بل نجد أن خطب فصحاء العرب من أمثال (سحبان بن وائل) فيما يضرب المثل لفصاحته .

نجد المؤرخين ينسبون إليه خطبة^(٣٧) (وقد كان في عصر الإمام علي والحسين عليهم السلام) هي للإمام علي (ع) أيضاً^(٣٨) فما هو السر وراء ذلك ؟ .

في تصوّرنا ، أن النصوص التي اشتهر بها الإمام (ع) تظل (كما أوضحنا في حينه) مورد تسليم وإقرار من قبل المعاصرين لعلي (ع) ، ومن قبل الأجيال التي أعقبت ذلك ، . . . وبما أن هذه النصوص (وفقاً لمقولة النبي (ص) من أنه مدينة العلم وعلي بابها) حافلة بجميع المفهومات العبادية : حينئذ لا بد أن يفيد منها الخطباء والكتاب وسواهم . . . وإذا قررنا بأن الأسلوب الثقافي في تلك العصور لم يخبر طريقتنا المعاصرة في الاقتباس ، حينئذ : عندما يفيد الخطيب أو الكاتب من نصوص الإمام (ع) لا يجد نفسه ملزماً بالإشارة إلى الاقتباس بل يضمن خطبته أو رسالته كل ما يجده مناسباً للموقف ، سواء أكان ذلك اقتباساً كاملاً أو جزئياً . . .

طبيعياً ، لا ننفي أن بعض المؤرخين يمارس عملية (التحريف) فينسب إلى معاوية أو الحجاج خطباً (وعظية) مثلاً (وهذا ما انتبه عليه كاتب معروف هو (الجاحظ) حيث شكك في بعض النصوص التي وجدها أليق بشخصية الإمام (ع) من شخصيات أخرى لا علاقة لها بالتقوى والوعظ . . .) .

وهدف هؤلاء المؤرخين (سياسي) أو (مذهبي) : يستهدف ترقيع الوجوه السوداء التي عرنت بالانحراف ، فينسب النصوص النظيفّة إليها ليردّ لها شيئاً من

(٣٧) جمهرة الخطب : ج ٢ ، ص ٤٨٢ ، لحسن الحظ أن صاحب هذه الجمهرة يشير إلى نسبة هذه الخطبة للإمام (ع) ، خلافاً للخطب الأخرى التي يتجاهل نسبتها للإمام علي (ع) وينسبها لأشخاص لا تتفق سياتهم مع مضمونات خطبهم - كما أشرنا .

(٣٨) نهج البلاغة : ص ٣٩٦ .

الاعتبار ، . . . إلا أنّ القارئ - حتى لو لم يكن ذكياً - يستطيع أن يميّز بسهولة أنّه من غير المعقول أن يتحدّث أشخاص معروفون بالبطش والانحراف : عن التقوى التي يحاول المفرضون من خلال هذه النسبة أن يعيدوا بعض الاعتبار لهؤلاء المنحرفين .



الفصل الخامس

« الأدب في عصر الصادقين عليهما السلام »

تبدأ هذه الفترة الأدبية مع عام ٩٦ هـ ، حيث بدأت إمامة الباقر (ع) وامتدت إلى عام ١١٨ هـ ، وبدأت مع هذا التاريخ إمامة الصادق (ع) وامتدت إلى عام ١٤٨ هـ . . .

وتعدّ هذه الفترة بداية لتغيرات ثقافية مهمة نظراً لاقتراحها بجملة من التغيرات الاجتماعية ، وفي مقدمتها : انقراض السلطنة الزمنية للأمويين وانتقالها للعباسيين في عام ١٣٢ هـ ، ثم اقتراحها بتغيرات ثقافية نسبية حصلت من التمازج البشري بين المسلمين وبين المجتمعات المفتوحة التي وفدت بأفكارها إلى ديار الإسلام ، كما أنّ التمازج الثقافي من خلال الترجمة لثقافات اليونان والفرس والهنود في مجالات الأدب ، وفي مجالات العلوم الإنسانية الأخرى من فلسفة ومنطق ، وفي مجالات العلوم البحتة والعملية من فلّك ورياضيات وطب الخ ، . . . هذا النوع من الترجمة التي شهدتها أخريات العصر الذي نؤرخ له ، لا بد أن يستدعي بروز تيارات أدبية ، مقابل الاتجاه الأدبي الموروث بما يواكب هذان الاتجاهان من معارك نقدية تنتصر لهذا الاتجاه أو ذاك في العصور اللاحقة كما سنرى . كما أنّ حركة التدوين والتأليف تبدأ مع هذا العصر . . .

مادياً

يبدأ الترف بالتضخم حتى يأخذ درجاته القصوى في زمن سلاطين بني العباس حيث تمّ ذلك على مختلف الصُّعد : في الطعام والمشرب والملبس والمركب والسكن

واللهي من الجنس والخمر والغناء ، والصيد ، والجواري الخ .

ثقافياً

يبدأ التدوين في هذا العصر ، وتنتشر المعرفة في مجالاتها المختلفة في الفقه والتفسير والعقائد والنحو الخ . . . وتبرز العقائد بصفة خاصة ممتزجة بما هو وافد من الخارج فتتوزع في اتجاهات وفرق ذات طابع إسلامي منحرف ، مثل المذاهب الكلامية المتنوعة ، أو موشحة بطوايع مبتدعة أو ملحدة أو منحرفة بنحو عام .

إلا أن ذلك كله يظل ذا حجم متوسط بالقياس إلى ضخامة الحجم الثقافي والمادي الذي تشهده العصور اللاحقة ، لأن بداية هذه المظاهر تؤدي ثمارها الناضجة فيما بعد كما هو واضح ، والمهم أن تغيراً اجتماعياً ذا أهمية كبيرة يحدث في هذا العصر الذي يعيننا منه مدى انعكاسه على حقل الأدب الذي نؤرخ له . . .

لكن قبل ذلك ينبغي أن نؤرخ للأدب الشرعي الذي يظل في الحالات جميعاً خاصاً بالنثر الفني ، كما يظل مستقلاً في مادته وأسلوبه ، لا يعنيه تلاقح الثقافات أو المظاهر الحضارية أو التغيرات الاجتماعية إلا بقدر ما يمكن استثمارها وتسخيرها عبادياً أو الرد عليها وتبيين الزائف أو السليم منها .

ونبدأ بالحديث عن :

١ - « أدب الإمام الباقر (ع) »

مع الإمام الباقر (ع) يبدأ عصر علمي (بالنسبة لاستكمال مبادئ الشريعة الإسلامية) ، حتى أنه (ع) (ومعه الإمام الصادق (ع)) قد توفّرا على توصيل المبادئ الإسلامية بنحو نجد أنّ تلامذتهما يُعدون بالآلاف ، ومن ثم فإنّ النصوص الماثورة عنهما عليهما السلام تشكل نسبة ضخمة بالقياس إلى سائر النصوص . . . ولعل التغيرات الاجتماعية التي أشرنا إلى أنّ هذا العصر قد خبرها تظل على صلة بوفرة النتاج الذي صدر عنها عليهما السلام حيث أنّ التوسّع الثقافي سمح لكثير من روّاد المعرفة بالتوفّر على أخذها من مصادرها السليمة في نتاج الإمام الباقر (ع) والإمام الصادق (ع) . . .

وأيّما كان ، فإنّ لقب هذا الإمام (ع) (وهو : الباقر) كافٍ في التعريف بمدى المعرفة التي أفادها الناس منه (ع) ، حيث عُرف بهذا اللقب لدى جميع الفئات الثقافية ، وفيما أقرّت بسعة المعرفة التي توفّر عليها ، حتى أنّ المؤرخين يشيرون إلى أنّ أشهر شخصية علمية عندما كانت تجلس أمام الباقر (ع) : إنّما تبدو كأنّها صبيّ أمام المعلم . . .

طبيعياً ، أنّ الأئمة عليهم السلام ما دام الله تعالى قد خصّهم بمعرفة متميزة ، حينئذٍ فإنّ التقويم البشري لمعرفتهم لا يُعتدّ به بقدر ما يجسّد حجة على الآخرين ممن يحيا بمعزل عن مبادئهم عليهم السلام . . .

وأيّما كان ، يعيننا أن نقدم نماذج سريعة من أدب الإمام الباقر (ع) . . . لكن ، بما أنّ الطابع العلمي هو الذي فرض فاعليته في هذا المناخ (أي : توصيل المبادئ

الإسلامية في الميدان العقائدي والأخلاقي والفقهية والمعرفي بعامة (حينئذٍ فإنَّ العناية بما هو (ثانوي : من حيث الصياغة) لا بدَّ أن تضوّل دون أدنى شك . وإذا كانت الخطبة أو الدعاء تتطلبان قيمًا صورية وإيقاعية وعاطفية ونحوها ، فإنَّ التعبير (العلمي) من حقائق الفقه أو العقائد أو الأخلاق أو المعرفة البحتة ، لا تسمح ببروز القيم الإيقاعية أو الصورية أو العاطفية كما هو واضح . لكن مع ذلك يمكننا أن نلاحظ - وهذا ما يطبع سائر نتاج المعصومين (ع) - الجانب البلاغي العام (أي : فصاحة العبارة وإحكامها) ، بل يمكننا أن نلاحظ (حسب متطلبات السياق) جوانب فنية متنوعة تتخلل العبارة العلمية أو غيرها حتى في صعيد القيم الصورية والإيقاعية والعاطفية : مع ملاحظة حقيقة - طالما كررناها - بأنَّ الشخصية الشرعية (النبي (ص) أو المعصوم (ع)) تُعنى - في الدرجة الأولى - بما هو (فكر) وليس بما هو (ترف فني) ، وإنَّما يجيء (الفن) موطّأً - في سياقات خاصة - لبلورة الفكر . . . وهذا ما نلاحظه عند الإمام الباقر (ع) ذاته ، حيث أنشده الشاعر المعروف (الكميّ) ذات يوم إحدى قصائده التي جاء فيها :

أخلص لله لي هواي فما أغرق نزعاً ولا تطيش سهامي .

فقال الإمام (ع) :

(قل : فقد أغرق نزعاً ولا تطيش سهامي) . . .

وحينئذٍ أجابه الشاعر بأنَّ الإمام (ع) هو : أبلغ منه فنيّاً في هذا الميدان^(١) أي أنّ الشاعر أقرَّ بأنَّ الإمام (ع) أفضل منه في الامتلاك لخاصية الفن ، . . . ومع ذلك فإنَّ الإمام (ع) قد انصبَّ اهتمامه على (الدلالة) وليس على (قيم الإيقاع أو الصورة) ، علماً : بأنَّ استبدال عبارة (فما) بعبارة (فقد) تنطوي على (قيمة إيقاعية أيضاً) حيث إنّ صوت (القاف) في هذه العبارة (يتجانس) مع (القاف) في عبارة (أغرق) بحيث تُحسّ السامع جمالية العبارة : إيقاعياً ، . . . مضافاً لذلك ، فإنَّ الاستبدال يكسب البيت المذكور (جمالية) أخرى هي (التقابل) بين (قد اغرق) وبين (لا

(١) المجالس السنية : مج ٢ ، ص ٤٥١ .

تطيش سهامي) أي : بين الإيجاب والسلب ، بينما كانت عبارة الشاعر خالية من (التقابل) كما هو واضح . . .

من هذا نستخلص أن الإمام (ع) (في نفس الوقت الذي يُعنى فيه بدلالة البيت) قد أكسبه (بُعداً فنياً) أيضاً بالنحو الذي لحظناه . . .

المهم ، أن (البعد الفني) يتجه إليه الإمام (ع) في سياقات خاصة كما كررنا ، وهو أمر يمكننا ملاحظته في أكثر من نموذج . . . ومنه :

فن الخطبة

بما أن الخطبة - كما أشرنا - تتميز عن سواها بكونها تتطلب بُعداً عاطفياً من جانب ، وبُعداً يعتمد الإيقاع والصورة من جانب آخر ، وبُعداً (لفظياً خاصاً) من حيث انتقاء العبارة ، وتركيبها ، وما يواكب ذلك من عناصر التقابل والتكرار والمحاورة والتساؤل والتعجب والخطاب الخ من جانب ثالث : حينئذ نجد الإمام (ع) يأخذ هذه الجوانب بنظر الاعتبار ، فيصوغ لنا (كلاماً) مشحوناً بالقيم الفنية التي تتناسب مع (الخطبة) من جانب ، وتتناسب مع (الموقف) الذي استدعى مثل هذه الخطبة من جانب آخر .

ولنستمع إلى الخطاب الآتي ، فيما حضر ذات يوم بعض أصحابه : وقد لحظهم (غافلين) عن المهمة العبادية التي أوكلها الله تعالى إليهم ، فخطبهم قائلاً :

(إن كلامي لو وقع طرف منه في قلب أحدكم لصار ميتاً . ألا يا أشباحاً بلا أرواح وذباباً بلا مصباح كأنكم خشب مسندة وأصنام مريدة ، ألا تأخذون الذهب من الحجر ، ألا تقتبسون الضياء من النور الأزهر ، ألا تأخذون اللؤلؤ من البحر ؟ خذوا الكلمة الطيبة ممن قالها وإن لم يعمل بها ، فإن الله يقول « الذين يستمعون القول فيتبعون أحسنه . . ويحك يا مغرور ألا تحمد من تعطيه فانياً ويعطيك باقياً ؟ درهم يُفنى بعشرة تبقى إلى سبعمائة ضعف مضاعفة من جواد كريم . . . وياك إنما أنت لص من لصوص الذنوب كلما عرضت شهوة أو ارتكبت ذنب سارعت إليه وأقدمت بجهلك عليه فارتكبتك كأنك لست بعين الله ، أو كأن الله ليس لك بالمرصاد ، يا طالب الجنة : ما

أطول نومك وأكل مطيتك وأوهى همتك ، فله أنت من طالب ، ويا هارباً من النار ، ما أحت مطيتك إليها ، وما أكسبك لما يوقعك فيها ، انظروا إلى هذه القبور ، سطوراً بأفناء الدور ، تدانوا في خططهم وقربوا في فرارهم ويُعدوا في لقائهم ، عمروا فخرَبوا وأنسوا فأوحشوا وسكنوا فأزعجوا وقنطوا فرحلوا ، فمن سمع بدانٍ بعيد وشاحط قريب وعامر مخرب وأنس موحش وساكن مزعج وقاطن مرحل : غير أهل القبور ؟ ... يا ابن الأيام الثلاث : يومك الذي ولدت فيه ، ويومك الذي تنزل فيه قبرك ، ويومك الذي تخرج فيه إلى ربك ، فياله من يوم عظيم ، يا ذي الهيئة المعجبة ، والهيم المعطنة : مالي أراكم أجسامكم عامرة وقلوبكم دامرة ، أما والله لو عانيتم ما أنتم ملاقوه وما أنتم إليه صائرون ، لقلتم (يا ليتنا نُرَدُّ ولا نكذب بآيات ربنا ونكون من المؤمنين)^(٢)

إنَّ هذه الخطبة تحفل بصنوف من الإثارة الفنية التي تدهش حقاً ، ولو قارناها بكلام آخر قدّمه الإمام (ع) أيضاً (لكن في موقف آخر يصوغ الحقائق فيه وفق لغة مباشرة) لوجدنا الفارق بين هذا النموذج والنموذج الآخر ، وهو أمر يفصح عن الحقيقة التي طالما أشرنا إليها وهي أنَّ (الموقف) أو (الدلالة) هي التي تستأثر باهتمام المعصوم (ع) ، وأنَّ تَضَخُّمَ العنصر (الجسالي) أو تقليله أو حتى انعدامه : يرتبط بمتطلبات السياق وليس من أجل الفن وحده ...

المهم ، أنَّ الخطاب المذكور يتضمن لغة خطابية (حوارية) أولاً ، من نحو : (ويلك) (ما أطول نومك) (يا طالب الجنة) (فله أنت من طالب ومطلوب) (يا ابن الأيام الثلاث) الخ ... فالعنصر الحوارية هنا يتوزع بين الاستفهام والتعجب والقسم الخ ، ... وتتنوع ضمائر الخطاب بين (الأفراد) كالنماذج المقدمة ، وبين (الجمع) مثل (أنَّ كلامي لو وقع طرف منه في قلب أحدكم) (يا أشباحاً بلا أرواح) (ألا تأخذون) (ألا تقتبسون) الخ ...

وتتابع الجمل الخطابية (ألا تأخذون الذهب من الحجر ، ألا تقتبسون الضياء من النور ، ألا تأخذون اللؤلؤ من الحر ؟) .

وتتوزع الجمل الخطابية بين التحذير والاستغاثة والترغيب (ويحك يا مغرور ، ألا تحمد من تعطيه فانياً ... فله أنت ... الخ) ...

وهكذا نجد تنوع الضمائر والصيغ والنداءات : تفجر أشد أنواع الإثارة الفنية والعاطفية حتى ليكاد المستمع يحسّ بالرعدة تلهب جوانحه تحت التأثير السحري الذي تبتعثه هذه الصياغات المتنوعة المثيرة ... ليس هذا فحسب ، بل نجد أنّ عنصر (التقابل ، والتماثل ، والتتابع) هذه العناصر الثلاث تساهم بدورها في إثارة العواطف ...

لنقرأ (انظروا إلى هذه القبور ، سطوراً بافناء الدور ،

١ - تدانوا في خططهم ، وقربوا في مزارهم ، وبُعدوا في لقائهم .

٢ - عمروا فخرى ، وانسوا فأوحشوا ، وسكنوا فازعجوا ، وقنطوا فرحلوا .

٣ - فمن سمع بدانٍ بعيد ، وشاحط قريب ، وعامر مخرب ، وساكن مزعج ، وقاطن غير مرحل : غير أهل القبور ؟) .

إنّ هذا المقطع من الخطاب يحفل بعناصر (التقابل والتماثل والتتابع) بنحو ملحوظ ، فالتقابل بين العمارة والخراب ، بين الأنس والوحشة ، بين البُعد والقرب ، والسكن والرحيل الخ : أمر واضح ، ... كما أنّ « التماثل » بين (تدانوا ، قربوا) ، و« التتابع » بين هذه المتقابلات والمتماثلات : يظلّ أمراً واضحاً ، ... مضافاً لصياغة هذه المتقابلات والمتماثلات والمتتابعات : وفق عناصر (التساؤل أو التعجب ، و(التخاطب) من نحو (فمن سمع بدانٍ غير بعيد ؟) ونحو (انظروا إلى هذه القبور) ، حيث استهلّ الكلام بالتخاطب (انظروا) ، ثم انتقل إلى (السرد) (تدانوا في خططهم ...) ثم إلى التساؤل (فمن سمع بدانٍ بعيد ؟) ...

وننتجه إلى العنصر (الصوري) فنجدّه يساهم كل الإسهام في الهاب العواطف وتفجيرها حتى لتكاد تتمزق جوانح المستمع من شدّة تأثيرها ، ... استمع إلى هذه الصور (التشبيهية : (كأنّك لست بعين الله) (أو كأنّ الله ليس لك بالمرصاد) ثم أردفها بالصورة الرمزية (يا طالب الجنة ما أطول نومك) (فله أنت من طالب

ومطلوب) . . . فهذا التداخل بين التشبيه والاستعارة من خلال اللغة الحوارية : تفعل فعل السحر في إلهاب العواطف : كما هو واضح .

كذلك : للنظر إلى تداخل آخر بين الرموز والتشبيهات من نحو : (يا أشباحاً بلا أرواح ، وذُباباً بلا مصباح : كأنكم خشب مسندة وأصنام مريدة) فهنا جملتان (رمزيتان) تبعتهما (جملتان تشبيهيتان) (أشباح وذباب) ثم (خشب وأصنام) . . . وقد تم (التوازن) بين الجمل الرمزية والجمل التشبيهية ، . . . كما واكب ذلك (توازن صوتي) بين فواصل الجمل ، . . . لنقرأ من جديد جملي الرمز وهما (أرواح ، مصباح) . . . ثم لننظر إلى (التقابل الفني) بين جمل الرموز والتشبيهات ، ففي الرمز (قابل) بين الأشباح والأرواح ، . . . ثم للنظر إلى عنصر (التماثل) حيث ماثل في التشبيه بين الخشب والأصنام . . . ثم لننظر إلى الصور (المتضايقة) أو المتلازمة مثل (الذباب والمصباح) ، فالذباب أو الحشرة تحوم على المصباح ولا تنفصل عنه ، إلا أنّ النص خاطب القوم بأنهم (ذُباب) من دون (مصباح) . . .

إنّ هذه المستويات من تركيب الصور تعجّ بصنوف من الإثارة الفنية التي لاحظناها من خلال تنوع الصور بين التشبيه والاستعارة والفرضية والتمثيل الخ مما لم نعرض لها : حتى لا نطيل الكلام ، بل يمكن للقارئ أن يلحظها بنفسه ويتمثلها ويدقق النظر فيها ، حتى يتحسّن بنفسه مدى ما تنطوي عليه من إثارة فنية لا سبيل إلى توضيحها من خلال اللغة بقدر ما يتحسّسها القارئ من خلال تذوقه الفني الصرف .

والمهم ، أن يقف القارئ بنفسه عند الصور التي لم نعرض لها ، من نحو : (ألا تأخذون الذهب من الحجر ، ألا تقتبسون الضياء من النور ، ألا تأخذون اللؤلؤ من الحر ؟) ومن نحو (ألا تحمد من تعطيه فانياً ويعطيك باقياً) ونحو (درهم يُفنى بعشرة تبقى سبعمائة ضعف مضاعفة) . . .

فهذه الصور (التضمينية) التي تشير إلى الواحد بعشرة ، وأنه يتضاعف إلى سبعمائة ، إنّما تقتبس دلالة الآيات القائلة :

(من جاء بالحسنة فله عشر أمثالها) (كمثل حبة أنبتت سبع سنابل في كل سنبلة مائة حبة . . .) . . . كما أنّ (الصور الرمزية) (التي تشير إلى) الذهب والضيء

واللؤلؤ) إنما (ترمز) إلى معطيات الكلمة (الواعظة) حيث يتعين على الشخص أن يفيد من الكلمة ويعمل بموجبها كما يفيد من الذهب والفضة واللؤلؤ من مصادرها الشمسية والأرضية والبحرية . . . كذلك ، الصورة الرمزية (ألا تحمد من تعطيه فانيأ ويعطيك باقياً ؟) حيث يرمز الفناء إلى الدنيا الزائلة ، والبقاء إلى (الأخرى الخالدة) . . . ، . . . فيما يتساءل قائلاً : هل هناك من يحمد الله الذي يقدم له النعيم الخالد مقابل تقديم الإنسان : العمل العابر . . .

وأيّاً كان ، أمكننا أن نلاحظ الخصائص الفنية في هذه الخطبة التي ارتجلها الإمام (ع) في سياق خاص استدعى صياغة هذه الخطبة وفق المتطلبات الوجدانية بما يواكبها من عناصر لفظية وصورية وإيقاعية مكثفة بحيث لا تكاد تخلو جملة واحدة منها من صورة تشبيهية أو استعارة أو تمثيل أو فرضية أو رمز ، كما لا تخلو من إيقاع خارجي مثل الألفاظ المقفأة ، والجمل المتوازنة ، فضلاً عن مختلف العناصر اللفظية من : تكرار ، تقابل ، تماثل ، تتابع ، حوار ، الخ بحيث يترك مثل هذا الأسلوب أثره البالغ في النفوس ، وهو أمر أشار الإمام (ع) إليه حينما قال في أول خطابه : (إن كلامي لو وقع طرف منه في قلب أحدكم لصار ميتاً . . .) فهذه الصورة الفنية التي نطلق عليها مصطلح (الصورة الفرضية) وهي : موت الإنسان في حالة استماعه لهذه الخطبة ، حيث افترض الإمام (ع) إمكانية (الموت) ولم يقل ذلك (حقيقة) بل (تجوّزاً) : وإن كان التجوّز هنا يمكن أن يتحوّل إلى حقيقة (في حالة تملك الإنسان أشدّ حالات الوعي العبادي) ، بيد أن الإمام (ع) صاغ (فرضيته) وهي : أنه لو قدر أن يؤثر هذا الكلام على أحد : لمات من هول التقصير العبادي الذي يطبع سلوكه بنحو عام . . .

إذن : حتى هذه الصورة (الفرضية) التي قدّمها الإمام في استهلال خطابه ، تشفّت عن خصيصة فنية هي : أن الخطبة (بما حفلت به من عناصر فنية) تظل نصّاً يحقق مهمة الفن ألا وهو التأثير في المتلقّي ، بالنحو الذي أوضحناه .

وإذا كان (السياق) الذي فرض مثل هذه الخطبة قد استدعى صياغتها حافلة بصنوف التعبير الفني ، فإن النصوص الأخرى ، تظل متراوحة بين التعبير العلمي أو التعبير المتأرجح بين العلم والفن ، أو التعبير الموشح بشيء من عناصر الإثارة الفنية . . .

ويمكننا أن نلاحظ النمط الذي يتأرجح بين التعبير العلمي والفني ، في الشكل الآتي وهو :

٢ - فن الكلمة

الكلمة : قد تكون كلاماً يوجهه الإمام (ع) إلى أحد الأشخاص ، أو (وصية) يتقدم بها إلى أحدهم ، ومن ذلك مثلاً (وصيته (ع)) لجابر الجعفي ، حيث نثر له جملة من الترويضات المصاغة بلغة تتأرجح بين الكلام المباشر وبين الكلام المصوغ بعنصر صوري ، . . . وهذا من نحو قوله (ع) :

(واعلم أنه : لا علم كطلب السلامة ، ولا سلامة كسلامة القلب ، ولا عقل كمخالفة الهوى ، ولا خوف كخوف حاجز ، ولا رجاء كرجاء معين ، ولا فقر كفقر القلب ، ولا غنى كغنى النفس ، ولا قوة كغلبة الهوى ، ولا نور كنور اليقين ، ولا يقين كاستضعافك الدنيا ، ولا معرفة كمعرفتك بنفسك ، ولا نعمة كالعافية ، ولا عافية كمساعدة التوفيق ، ولا شرف كبُعد الهمة ، ولا زهد كقصر الأمل ، ولا حرص كالمناصفة في الدرجات ، ولا عدل كالإنصاف ، ولا تعدي كالجور ، ولا جور كموافقة الهوى ، ولا طاعة كأداء الفرائض ، ولا خوف كالحزن ، ولا مصيبة كعدم العقل ، ولا عدم عقل كقلة اليقين ، ولا قلة يقين كفقد الخوف ، ولا فقد خوف كقلة الحزن على فقد الخوف ، ولا مصيبة كاستهانتك بالذنب ورضاك بالجهالة التي أنت عليها ، ولا فضيلة كالجهاد ، ولا جهاد كمجاهدة الهوى ، ولا قوة كردّ الغضب ، ولا مصيبة كحب البقاء ، ولا ذلّ كذلّ الطمع ، وإيّاك والتفريط عند إمكان الفرضة ، فإنه ميدان يجري لأهله بالخسران) (٣) .

إنّ هذا النصّ يحفل بسمة فنية خاصة هي : كونه يعتمد عنصر (التشبيه) في تقرير قضايا عبادية وأخلاقية ونفسية ، . . أي أنّ هذا النصّ - هو في واقع - وثيقة نفسية ترتبط بسمات الشخصية الإسلامية مثل : سلامة القلب ، مخالفة الهوى ، اليقين ، الزهد ، علو الهمة ، الخ . . . بيد أنّ الإمام (ع) صاغ هذه الوثيقة وفق لغة فنية تعتمد

(التشبيه) من خلال أداة النفي : مع ملاحظة أن (التشبيه الفني) عند المعصومين (ع) يختلف عن التشبيه الذي يصوغه العاديون من البشر ، حيث يظل (التشبيه) عند قادة التشريع (واقعياً) لا يعتمد الوهم أو الإحالة أو الأسطورة ونحوها ، لذلك عندما يعقد (تشبيهاً) بين السلامة والقلب أو العقل ومخالفة الهوى مثل قوله (ع) (لا سلامة كسلامة القلب ، ولا عقل كمخالفة الهوى) فإنّ مثل هذا التشبيه يظل (واقعياً) كل الواقعية إذ أن (سلامة القلب) تفوق أية سلامة أخرى كسلامة البدن مثلاً ، فالبدن إذا كان سليماً لا ينتفع صاحبه بهذه السلامة ما دام (قلبه) مريضاً : حيث إنّ (المرض النفسي) يفقد الشخصية توازنها الداخلي فتحيا التوتر والتمزق والصراع الخ . (وهذا من حيث الانعكاسات الدنيوية) ، أمّا من حيث (الانعكاسات الأخروية) فإنّ سلامة القلب هي المعيار الوحيد الذي يُفضي بصاحبها إلى الظفر بالإمتاع الأخروي الخالد . . .

وأما السمة الفنية الأخرى التي تطبع هذا النص ، فهي : (تتابع) هذه التشبيهات التي تتجاوز الثلاثين تشبيهاً ، حيث لا يكاد الدارس يظفر بنص يعتمد هذا الرقم من التشبيهات : إذ أنّ ما يسمى بـ (التشبيه المتكرّر) قد يبلغ ثلاثة أو أربعة أو أكثر من التشبيهات التي تفرضها سياقات خاصة ، أما أن تقدم سلسلة أو قائمة ضخمة من التشبيهات : بالنحو المتقدم فأمر يندر حصوله في النصوص الفنية أو العلمية .

وأما السمة الثالثة في هذه التشبيهات فهي : اعتماده على ما نسميه بالتشبيه (التفرعي) أي التشبيه الذي (يتفرّع) منه تشبيه آخر مثل (لا علم كطلب السلامة ، ولا سلامة كسلامة القلب) حيث فرّع على (تشبيه : طلب السلامة) تشبيهاً هو (سلامة القلب) ، وهكذا سائر التشبيهات مثل (لا نعمة كالعافية) وتفرّع التشبيه التالي عليها (ولا عافية : كمساعدة التوفيق) ،

وأما السمة الرابعة في هذه التشبيهات فهي : اعتمادها (التماثل والتقابل) مثل (لا قلة يقين كفقد الخوف ، ولا فقد خوف كقلة الحزن) حيث (مائل) بين (قلة) اليقين ، (وقلة) الحزن ، ومثل : (لا خوف كخوف حاجز ، ولا رجاء كرجاء معين) حيث (قابل) بين (الخوف) و (الرجاء)

وهناك سمات فنية متنوعة أخرى تعتمد (التجانس الإيقاعي) وسواه ، مما لا حاجة إلى الوقوف عندها .

إنّ هذا النموذج القائم على عنصر (التشبيه) يبيّن واحداً من فنّ الكلمة
ولو تابعنا الكلمة المتقدمة ذاتها ، لوجدنا أنّ قسماً منها يعتمد عنصر
(الاستعارة) في تقرير الحقائق : مع ملاحظة خضوعها لسمات فنية مماثلة للسمات التي
طبعت النص المتقدم ، . . .

لنقرأ مثلاً :

(ادفع عن نفسك حاضِر الشرّ ، بحاضِر العلم ، واستعمل حاضِر العلم
بخالص العمل ، وتحَرّز في خالص العمل : من عظيم الغفلة بشدة التيقّظ ، واستجلب
شدة التيقّظ بصدق الخوف ، واحذر خفي التزيّن بحاضِر الحياة ، وتوقّ مجازفة الهوى
بدلالة العقل ، وقف عند غلبة الهوى باسترشاد العلم . . . وانزل ساحة القناعة باتقاء
الحرص ، وادفع عظيم الحرص بإيثار القناعة الخ . . . (٤) .

فالملاحظ هنا ، أنّ العبارات (الاستعارية) تتابع وتتفرّع واحدة عن الأخرى
(كما تتابع وتفرّع التشبيه) ، فحاضِر الشرّ يدفع بحاضِر العلم ، وهذا الأخير يدفع
بخالص العمل ، وهذا الآخر يتحرّز فيه بشدة التيقّظ ، وهذا الآخر بصدق
المخافة . . . وهكذا . . . حيث تتفرّع كل صورة عن سابقتها لتشكّل سلسلة مشدودة
الخيوط كما لحظنا) . . . فضلاً عما واكب هذه السلسلة من عناصر (التقابل والتماثل
والتجانس . . . الخ . . .) بنحو ما لحظناه في النص الأسبق . . .

* * *

هذه النماذج : تشكّل نصوصاً متأرجحة بين لغة العلم والفن ، . . . وأما ما
سبقها : فيجسّد (وهي فن الخطبة) نصّاً فنياً خالصاً ، . . . وهناك غطّ ثالث من
النصوص : يمثّل النموذج الموشّح بلغة الفن ، أي أنّ الأصل فيه هو : اللغة العلمية ،
إلاّ أنّه (ع) يوشّحها بلغة الفن إيقاعياً وصورياً ، . . . ممّا ندرجه ضمن :

٣- فن الحديث

الحديث هو توصيات قصيرة - كما كررنا - إلا أنها توشي بعنصر إيقاعي أو صوري أو كليهما ، وهو ما لحظناه في حقول متقدمة عند المعصومين (ع) ، ... كما نلاحظه عند الإمام الباقر (ع) أيضاً ، وهذا من نحو :

- (إنما مثل الحاجة إلى من أصاب ماله حديثاً كمثل الدرهم في فم الأفعى أنت إليه محوج وأنت منها على خطر)^(٥) .

- (الحياء والإيمان مقرونان في قرن ، فإذا ذهب أحدهما تبعه صاحبه)^(٦) .

- لو أن قاتل علي بن أبي طالب (ع) ائتمني على أمانة لأديتها إليه)^(٧) .

- (ينبغي للمؤمن أن يختم على لسانه : كما يختم على ذهبه وفضته)^(٨) .

- (إياك والكسل والضجر ، فإنها مفتاحا كل شر)^(٩) .

- (أربع من كنوز البر : كتمان الحاجة ، وكتمان الصدقة ، وكتمان الوجع ، وكتمان المصيبة)^(١٠) .

هذه الأحاديث يحفل كل واحد منها بعنصر (صوري) قد يكون (تشبيهاً) أو (تمثيلاً) أو (استعارة) أو (فرضية) ... الخ ، فالاستعارة من نحو : (كنوز البر) ، والتمثيل من نحو : (مفتاحا كل شر) ، والفرضية من نحو : (لو أن ...) ، والتشبيه من نحو : (كمثل الدرهم) ... بل إن الصورة الواحدة (كالتشبيه مثلاً) تأخذ مستوياتها المتنوعة من التركيب ، فالتشبيه الآتي ، ينتسب إلى ما نسميه بـ (التشبيه بالمثل) (مثل الحاجة ... كمثل الدرهم ..) ، والتشبيه الآخر (ينبغي للمؤمن أن

(٥) نفسه : ص ٣٠٣ .

(٦) نفسه : ص ٣٠٧ .

(٧) نفسه : ص ٣٠٨ ، ٣٠٩ .

(٨) نفسه : ص ٣٠٨ .

(٩) نفسه : ص ٣٠٠ .

(١٠) نفسه : ص ٣٠٥ .

يختتم على لسانه ، كما يختتم على ذنبه . . .) ينتسب إلى التشبيه المألوف ، . . . كما أن الأول منها يجسد التشبيه الاستمراري بينما يجسد الآخر : التشبيه المألوف أيضاً ، لأن التشبيه الأول يقدم (تعليلاً) مفصلاً لسبب مشابهة المعدم الذي استغنى : للأفعى ، لأن الأخيرة تقترن بالخطر في نفس الوقت الذي يفتقر الشخص إلى الدرهم في فمها . . .

طبيعياً ، يظل لكل واحد من هذه المستويات : مسوغها الفني ، فالتشبيه الأخير - على سبيل المثال - كان لا بدّ من تقديمه بهذا النحو (المعلن) : نظراً لأن المعدم حينما يستغنى : يظل متحمساً بالقصور والنقص والهوان الذي كان عليه سابقاً ، وحينما يستغنى : (يعوّض) عن الإحساس المذكور بسلوك هو : (البخل) على صاحب الحاجة فيتلذذ بما يشاهده من الفقر لدى صاحب الحاجة الذي شابهه بالأمس في سمة الفقر . . . وهكذا سائر التشبيهات أو الصور التي صيغت وفق سياقات تتطلبها الموقف ، على نحو ما لاحظناه ، في التشبيه الذي تقدّم الحديث عنه .



١ - « أدب الإمام الصادق (ع) »

يُعدّ الإمام الصادق (ع) (من حيث طبيعة العصر الذي واكبه) المعصوم الوحيد الذي غزر نتاجه بحيث عُدّ مؤسساً أو رائداً للثقافة الإسلامية في شتّى جوانبها (الفقه : بخاصة) حيث استكملت غالبية المبادئ الفقهية على يده ، وهو أمر يتحدد بوضوح من خلال آلاف الأحاديث التي صدرت عنه (ع) فضلاً عن تلمذة الآلاف من العلماء على يده ، بما فيهم : علماء المذاهب الأخرى من أمثال أبي حنيفة ومالك بن أنس ، وسفيان الثوري وسواهم . . . ليس هذا فحسب ، بل يُلاحظ أيضاً أنّ ضروب المعرفة الإسلامية الأخرى (مثل : الأخلاق والعقائد) قد واكبها ضخامة النتاج وتنوّعه وشموله . . . بل إنّ ضروب المعرفة الإنسانية بعامة ، أو المعرفة البحتة والعملية مثل : الطب والكيمياء ونحوهما قد توفّر الإمام (ع) عليها ، فيما تتلمذ على يده أمثال الكيميائي المعروف (ابن حيّان) وسواه ، . . . والمهم ، أنّ طبيعة العصر الذي شهدته (ع) (وهو : أخريات السلطنة الزمنية للأمويين وبدايات السلطنة الزمنية للعباسيين) حيث أتيح المجال للتحركات الثقافية بمنأى عن الإرهاب المتتابع الذي مارسه الدنيويون حيال أهل البيت عليهم السلام : وإن كان الإرهاب - كما سنلاحظ - قد فرض هيمنته في فترات متفرقة : عكست تأثيرها على المناخ الأدبي : كما سنرى ، . . . بيد أنّ المناخ العام الذي شهدته (ع) أتاح له أن يتوفّر على نتاج غزير : من خلال التلمذة على يده من جانب ، ثم مناظراته ومقابلاته ومراسلاته التي فرضتها طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية : من جانب آخر . . .

المهم ، أن الحديث عن الإمام الصادق (ع) يستجرنا إلى ملاحظة (تنوع) النتاج الذي صدر عنه (ع) (في مجال العلوم الإنسانية والبحثة والعملية) ... لكن بما أننا (في هذه الدراسات) نَعْنَى بالجانب (الفني) من المعرفة ، ... لذلك نقتصر في الحديث عن الإمام (ع) على هذا الجانب ، ... ونبدأ بالحديث عن :

٢ - الإمام الصادق (ع) والفن

قلنا ، أن هذا العصر شهد تطورات ثقافية (ومنها : العناية بتعريف البلاغة وتحديداتها) بصفة أن مصطلح (البلاغة) كان هو السائد عصرئذ ، فضلاً عن تسرّب بعض مفهوماتها (من خلال الترجمة) إلى السنة وأقلام الخطباء والكتاب (حيث بدأ التدوين في هذا العصر نسبياً) ، ... طبعياً ، أن الإمام (ع) (وسائر المعصومين فيما كررنا بأن ما يعنون به هو : الهدف الفكري في المقام الأول ، وتوظيف (الفن) من أجله : حسب متطلبات الموقف وليس مطلقاً : في المقام التالي) ... لذلك : عندما يحدّد (ع) مفهوماً عن الفن أو التعبير أو البلاغة : إنما يحدّده في ضوء ما هو ضروري ونهائي وليس ما هو ينتسب إلى الترف ونحوه ... فمثلاً ورد عنه قوله (ع) :

(ثلاثة فيهن البلاغة : التقرب من معنى البُغية ، والتباعد من حشو الكلام ، والدلالة بالقليل على الكثير) (١١) .

وورد عنه (ع) قوله :

(ليست البلاغة بحدة اللسان ، ولا بكثرة الهذيان ، ولكنها إصابة المعنى وقصد الحجة) (١٢) .

وورد عنه قوله (ع) :

(ثلاث خصال من رزقها كان كاملاً : العقل الجمال والفصاحة) (١٣) .

(١١) نفسه : ص ٣٣٠ .

(١٢) نفسه : ص ٣٢٤ .

(١٣) نفسه : ص ٣٣٤ .

الملاحظ هنا : أنَّ الإمام (ع) يشير إلى أنَّ (الفصاحة) هي واحدة من سمات الكمال للشخصية ، والفصاحة تعني « المقدرة البيانية » كما هو واضح ، ... وهذا يعني أنَّه (ع) أكسب اللغة الفصيحة : قيمة لها خطورتها ما دامت تنتسب إلى (الكمال)
 إننا نجده في نص آخر يقول : (ثلاثة يستدل بها على إصابة الرأي : حُسن اللَّقاء وحُسن الاستماع وحُسن الجواب)^(١٤) ... إنَّ « الجواب الحسن » ينتسب دون أدنى شك إلى سمة (الفصاحة) أيضاً ، كل ما في الأمر أنَّ مفهوم الفصاحة أو المقدرة لا ينحصر في انتقاء العبارة من حيث إيقاعها أو إحكام تركيبها أو إخضاعها لعنصر (صوري) و (بنائي) فحسب ، بل يتجاوز ذلك إلى صياغة (الدلالة) ذاتها ، ولذلك اكتفى (ع) (في عرضه للمعايير البلاغية) بتقديم ثلاثة معايير ، قال بأنَّ فيهنَّ البلاغة (وليس أنَّ البلاغة منحصرة في هذه المعايير) ، والمعايير هي : (العمق ، والتركيز والاقتصاد - التقرب من المعنى ، التباعد من حشو الكلام ، الدلالة بالقليل على الكثير) ... هذه المعايير الثلاثة تظل مرتبطة بـ (الدلالة) كما هو واضح ، ... مما يعني أنَّ تصوّر المعصوم (ع) للبلاغة يختلف عن التصوّر العادي لدى الآخرين ، فالآخرون يعنون - في حالات كثيرة - بما هو ثانوي أو زخرف أو ترف (مع أنَّ فيها : عنصراً من البلاغة أو الفصاحة أيضاً) ، ... لكن الفارق بين التصوّر الشرعي والتصور العادي هو أنَّ (التصور الشرعي) يعني - في المقام الأول - بالمضمون ، بدليل قوله في تعريف البلاغة بأنَّها (إصابة المعنى وقصد الحجة) ، فقصد الحجة هو : المضمون أو الدلالة ، أي : يُعنى بما هو (جوهري) و (أصيل) و (ضروري) ، دون أن ينفي (جمالية) ما هو شكلي و (صوري) الخ ، لكنها تظل (ثانوية) : من حيث القيمة النهائية بالقياس إلى (الأفكار) و (الدلالات) ... وهذا ما يفسّر لنا السرّ الكامن وراء ذكر الإمام (ع) لمعايير ثلاثة ترتبط بالدلالة دون أن يذكر المعايير الأخرى التي لا ينكرها : بدليل تضمينه لسمة (الفصاحة) كما لحظنا ،

والواقع أنَّ المعايير الثلاثة التي ركّز الإمام (ع) عليها ، تظل معايير (ثابتة) وليست (نسبية) تخص جيلاً أدبياً دون آخر ، ... وهذا ما يكسبها قيمة ضخمة دون

أدنى شك ، ... فالأقتصاد اللغوي يظل معياراً فنياً (لدى القدامى والمحدثين أيضاً) ولا أدلّ على ذلك من اعتماد المعاصرين على عنصر (الرمز) الذي يختصر الدلالات ذات الإيحاء المتعدد في عبارة واحدة أو أكثر مثلاً ... كذلك ، نجد أنّ معيارى (العمق ، والتركيز) يظلان (قديماً وحديثاً أيضاً) معيارين لا يختلف أيّ (منظر أدبي) أو (فنان) عن التسليم بأهميتها ، ... ولعلّ الإمام (ع) قد جسّد دلالة (العمق والتركيز) عملياً حينما عرّف الأول بقوله (التقرب من معنى البُغية) فهو (ع) لم يقل (التطابق مع معنى البُغية) لأنّ (التطابق) أمر لا يمكن تحقيقه ، لذلك نجد أنّ البحث الأدبي المعاصر حينما (ينظر) القواعد الفنية المرتبطة باللغة ، يقرّر بأنّ (الألفاظ لا يمكن أن تطابق الدلالات التي يستهدفها الفنان بقدر ما تحوم وتقترب من الدلالات : وهذا ما نبّه الإمام عليه حينما قال (التقرب من معنى البُغية) ولم يقل (التطابق مع معنى البُغية) مما يكشف مثل هذا التحديد عن (عمق) المعايير التي نسجها الإمام (ع) ... والأمر كذلك بالنسبة إلى تحدّده (ع) للمعيار الثالث (التركيز أو التبعد عن حشو الكلام) حيث إنّ هذا التحديد يظل موضع إجماع لدى المعنيين بشؤون الفن قديماً وحديثاً ...

ومهما يكن ، .. فإنّ ما نستهدفه في هذا الميدان هو : أن نشير إلى تصوّر الإمام (ع) لمفهوم (الفن) ومعايره البلاغية ، فيما مارس (ع) تطبيقاً عملياً لها (من خلال تنظيره الأدبي الذي لحظناه) ومن خلال ما نلاحظه في النتاج الفني الذي صدر عنه ، ... وهو ما نحاول الوقوف عند بعض نماذجه التي تتوزع في أشكال متنوعة من : الخطب والأحاديث ، والرسائل والمقالات والمقابلات والمناظرات ، وسواها مما نعرض له ... ونبدأ ذلك بالحديث أولاً عن :

٣ - الخطبة الشخصية أو المقابلة الخطابية

الخطبة الشخصية هي : خطاب يوجهه الإمام (ع) إلى شخص محدد وليس إلى جمهور ، بحيث يذكر اسم الشخص المخاطب ، ويلقي عليه خطاباً مقسماً إلى مقاطع متنوعة تخضع لبناء فني دون أدنى شك ، ... وهذا ما يسوّغ لنا درجة ضمن (لغة الفن) التي نتناولها في هذه الدراسة ...

والخطبة الشخصية عند الإمام الصادق (ع) تأخذ مستويين من البناء الفني ،

الأول هو : وحدة الموضوع ، والآخر : تنوع الموضوع ، إلّا أنّ كليهما يخضع لخطوط هندسية تشكل مقاطع أو محطة توقّف من خلال (واصل في) بينهما هو (اسم الشخص المخاطب) ...

واليك النموذج الآتي : حيث وجّه الإمام (ع) الخطاب إلى أحد أصحابه وهو أبو جعفر محمد بن النعمان ، وهو خطاب تطيعه (وحدة الموضوع) مع توشيح به بشذرات فكرية تتجاوزها إلى موضوعات أخرى (إلّا أنّ الإمام (ع) يعود من جديد إلى الموضوع الرئيس ، على هذا النحو :

يقول الراوي : (قال لي الصادق (ع) : إنّ الله جلّ وعزّ غير أقواماً في القرآن بالإذاعة ، فقلت له : جعلت فداك أين قال ؟ قال : قوله تعالى : ﴿ وإذا جاءهم أمر من الأمن أو الخوف أذاعوا به ﴾ ثم قال : المذيع علينا سرّنا كالشاهر بسيفه علينا ... إنّّي لأعلم بشراركم من البيطار بالدواب ، شراركم الذين لا يقرأون القرآن إلّا هجرأ ، ولا يأتون الصلاة إلّا دبراً ...) .

بعد ذلك : بدأ الإمام (ع) بتوجيه الخطاب على هذه الصيغة « يا ابن النعمان » ، مكرراً بين حين وآخر : هذا النداء ، وفق مقاطع تحوم بنحو رئيس على قضايا تتصل بالحديث ، وطريقة الكلام ، والمعرفة ، والعلم ، والثقافة وكل ما يتصل بالظواهر العقلية :

(يا ابن النعمان : إياك والمرء ، فإنّه يحبط عملك ، وإياك والجدال فإنّه يوبقك ... يا ابن النعمان : إنّ المذيع ليس كقاتلنا بسيفه بل هو أعظم وزراً ... يا ابن النعمان : إنّهُ مَنْ روى علينا حديثاً فهو من قتلنا عمداً ولم يقتلنا خطأ ... يا ابن النعمان : إنّنا أهل بيت لا يزال الشيطان يدخل فينا مَنْ ليس منا ولا من أهل ديننا ، فإذا رفعه ونظر إليه الناس أمره الشيطان فيكذب علينا ، وكلّمنا ذهب واحد جاء آخر .

يا ابن النعمان : مَنْ سُئِلَ عن علم فقال : لا أدري فقد ناصف العلم ... يا ابن النعمان : إنّ العالم لا يقدر أن يخبرك بكل علم ، لأنّه سرّ الله تعالى الذي أسرّه إلى جبرئيل (ع) وأسرّه جبريل إلى محمد (ص) ، وأسرّه محمد (ص) إلى علي (ع) ، وأسرّه علي (ع) إلى الحسن (ع) ، وأسرّه الحسن (ع) إلى الحسين (ع) ، وأسرّه الحسين (ع) إلى

محمد (ع) وأسرّه محمد (ع) إلى من أسرّه (ع) ، فلا تعجلوا) .

يا أبا جعفر : مالكم والناس ، كفّوا عن الناس ، ولا تدعوا أحداً إلى هذا الأمر ، فوالله لو أنّ أهل السموات والأرض اجتمعوا على أن يضلّوا عبداً يريد الله هداية ما استطاعوا أن يضلّوه : كفّوا عن الناس ولا يقل أحدكم : أخي وعمي وجاري ، فإنّ الله جل وعزّ إذا أراد بعبد خيراً طيّب روحه فلا يسمع معروفاً إلّا عرفه ولا منكراً إلّا أنكره . . .

يا ابن النعمان : ليست البلاغة بحذّة اللسان ولا بكثرة الهذيان ، ولكنها إصابة المعنى وقصد الحجة .

يا ابن النعمان : لا تطلب العلم لثلاث : لتراثي به ولا لتباهي به ، ولا لتمازي ، ولا تدعه لثلاث : رغبة في الجهل وزهادة في العلم واستحياء من الناس ، والعلم المصون كالسراج المطبق عليه .

يا ابن النعمان : إنّ الله جلّ وعزّ إذا أراد بعبد خيراً نكت في قلبه نكتة بيضاء فجال القلب بطلب الحق ، ثم هو إلى أمركم أسرع من الطير إلى وكّره)

يا ابن النعمان : إنّ حبّنا أهل البيت ينزّله الله من السماء من خزائن تحت العرش : كخزائن الذهب والفضّة ولا ينزله إلّا بقدر ولا يعطيه إلّا خير الخلق ، وأنّ له غمامة كغمامة القطر ، فإذا أراد الله أن يخصّ به من أحب من خلقه أذن لتلك الغمامة فتَهَطَّلَت كما تهَطَّلَت السحاب . . .) (١٥) .

واضح من هذا النص الذي اقتطعناه من نص طويل : قد تضمّن جملة من الخصائص الفنية ، منها :

البناء الهندسي

حيث قام بناؤه على موضوع محدّد هو : رواية الحديث ، وطريقة المناقشة ، وثقافة

الشخص ، والعلم ، والبلاغة . . . الخ . . . ومجرد كون النص قد ركّز على موضوع محدد ، إنّما يكشف عن أهمية النص فنياً من حيث : إحكامه وعمارته ، إذ أنّ الفارق بين النص الفني وسواه ، أنّ النص الفني يخضع لبناء فكري متلاحم الأجزاء : كل جزء (يتسبب) عن سابقه ويؤثر على لاحقّه أو : كل جزء (يتنامى) عن سابقه ويتطور مثل نمو وتطور الكائنات الحية ، أو كل جزء (يتجانس) مع سابقه ولاحقه ، أو كل هذه المستويات والأنواع تتلاحم وتتوافق فيما بينها ، بالنحو الذي يطبع هذا النص للإمام الصادق (ع) ، حيث إنّّه (ع) انطلق من مفهوم (إذاعة الحديث) - وهو المحور الفكري الذي يحامت عليه أجزاء الخطاب ، . . . إلّا أنّه (ع) أدرج ضمن هذا المحور الفكري : خطوطاً أخرى تنفرّع منه أو تترتب عليه أو تتجانس وإيّاها ، أو ترتبط من بعيد أو قريب بصلة فكرية بالموضوع ، . . . فمثلاً عندما عرض لمفهوم البلاغة من أنّها (إصابة بالمعنى وقصد الحجة) وليست (حدة اللسان وكثرة الهذيان) إنّما (جانس) بذلك الموضوع الرئيس (إذاعة الحديث) ، فالمذيع للحديث قد تدفعه إلى ذلك : نزعات وحوافز ذاتية مثل (حدة اللسان) يستجلب بها تقدير الآخرين لشخصه ، ومثل (حبّ الكلام بعامة) حتى لو كان ثرثرة (كثرة الهذيان) ، . . . وحينئذ تظل إشارته (ع) إلى أنّ البلاغة ليست حدة اللسان وكثرة الهذيان ، مرتبطة - عضوباً - بالموضوع الرئيس (إذاعة الحديث) . . . كذلك عندما يطرح الإمام (ع) مفهوماً مثل :

يا ابن النعمان : لا تطلب العلم لثلاث : لتراثي به ، ولا لتباهي به ، ولا لتمازي (. . .) . . . إنّما يربطه أيضاً بالموضوع الرئيس (إذاعة الحديث) ، فالمذيع للحديث - دون أن تكون له مسوّغات - إنّما يصدر عن نفس مريضة تهجم على الذات : مثل الرياء حتى يكسب سمع اجتماعية من خلال العلم ، أو ليعوّض النقص لديه بإثارة الجدل ، الخ . . .

إذن : بهذا المنحى الفني من الطرح : يكون الإمام (ع) قد طرح موضوعاً رئيساً يستهدفه هو (عدم إذاعة الحديث لغير مناسبة) ، ولكنه (ع) - في نفس الوقت - طرح مفهومات متنوّعة مثل : ضرورة تعلّم العلم من أجل الله تعالى وليس من أجل الرياء والمباهاة أو الجدل ، ومثل تحديده للبلاغة بأنّها إصابة المعنى وقصد الحجة ، الخ . . . حيث ربط هذه الموضوعات بالموضوع الرئيس ، وهذا هو واحد من أسرار الفن

المدّش ، حيث نكرر دائماً (وهذا ما انتبه عليه كبار الفنانين) (المعاصرين) بأن طبيعة التجارب التي يحياها الإنسان تفرض عليه صياغتها وفق مبنى هندسي لا يقف عند تناول جزيئة صغيرة من التجارب بل جزيئات متنوعة : على أن يصل بينها بوصل فني ، وهذا ملحظناه بوضوح في النص المتقدم ، بل إن الأعمال الفنية الضخمة التي تستهدف دلالة محددة مثلاً ولكنها تستهدف دلالات ثانوية أو دلالات أخرى أكثر أهمية من الموضوع (الرئيس) إنما تسلك منحى فنياً خاصاً لإدراج هذه الدلالات الثانوية أو الأشد أهمية : ضمن النص (بطريقة غير مباشرة) على نحو ما صنعه الإمام (ع) عندما طرح أفكاراً تتصل بالبلاغة وبضرورة العلم من أجل الله : طرحها من خلال منحى غير مباشر ، حيث وردت في سياق حديثه عن (إذاعة الحديث) فيما يتداعى الذهن منه إلى المشكلات المرتبطة برواية الحديث ، ومنها : البلاغة أو العلم ، بالنحو الذي لحظناه .



العنصر الصوري

إذا تركنا العنصر (البنائي - وقد حفل بعناصر فنية محكمة) ، واتجهنا إلى عنصر آخر هو (الصورة الفنية) لوجدنا أن النص المتقدم يحفل بهذا العنصر بنحو ملحوظ أيضاً ، فبالرغم من أنه (ع) يتحدث مباشرة مع شخص يستهدف لفت نظره إلى سلبية (إذاعة الحديث) : نجده يوشح هذا الخطاب بعناصر من التشبيه والاستعارة والتمثيل والفرضية الخ . . . فقد قدّم (تشبيهاً) بالنسبة إلى إذاعة الحديث هو (المذيع علينا سرّاً ، كالشاهر بسيفه علينا) . . . وبعد أن عرض قضايا أخرى عاد إلى تشبيه آخر هو (تشبيه التفاوت) فقال :

(يا ابن النعمان ، إن المذيع ليس كقاتلنا بسيفه بل هو أعظم وزراً . . .) ، وهذا التكرار لعنصر التشبيه في موقعين مختلفين : له قيمته الفنية الكبيرة ، حيث أخضع التشبيه لنمو أو تطور عضوي ، إذ أنه في التشبيه الأول اكتفى بالقول بأن مذيع الحديث كشاهر السيف ، أما في التشبيه الآخر ، فقد عبر مرحلة إشهار السيف إلى (القتل) ، ثم عبر مرحلة القتل إلى مرحلة أعظم وزراً . . . إذن : كم يبدو هذا النمط من التشبيه (مدّشاً) من حيث خضوعه لعملية نمو وتطور فني يشبه نمو الكائن الحي وتطوره . . .

ونتقدم مع النص فنجد تشبيهاً جديداً هو (إني لأعلم بشراركم من البيطار بالدواب) . . . ، هذا التشبيه نطلق عليه تشبيه (التفاوت) حيث إنه (ع) يشير إلى أنه أعلم بأشرار الناس من علم البيطار بالدواب ، . . . وهذا التشبيه في واقعه ضربة موجعة للناس حيث جعل القارئ يستوحي بأن الناس هم شرّ من الدواب في سلوكهم غير المقتن بالوعي العبادي . . . وهكذا نجد أنّ هذا التشبيه وما تقدّمه من التشبيهين : يجسّد غمطاً من التركيب الصوري المدهش الذي يتجاوز التشبيهات التقليدية ليتجه إلى صياغة صور ذات طرافة وجدّة وعمق وإثارة .

ونتابع التشبيهات في هذا النص لنجد أنّ (التجانس) بينها : يأخذ بُعداً من إحكام الصياغة الصورية ، حيث قدّم في نهاية الخطاب تشبيهاً جديداً ينتسب إلى تشبيه (التفاوت) أيضاً :

(يا ابن النعمان : إنّ الله جلّ وعزّ إذا أراد بعبد خيراً نكث في قلبه نكتةً بيضاء فجال القلب بطلب الحق ، ثم هو إلى أمركم (أسرع) من الطير إلى وكّره) . . . ففي هذا التشبيه (أسرع) نلاحظ نفس التشبيه الأسبق (أي : تشبيه التفاوت) (علم بشراركم) : ممّا يكشف ذلك عن بُعد جديد هو (التجانس) بين التشبيهات ، فكما أنّ التشبيهات السابقة خضعت لنوع من التطوّر والنموّ (وهذا ما يُضفي جمالية على عمارة النص) ، كذلك التشبيهات الأخيرة خضعت لنوع آخر من أنواع البناء وهو (التجانس) بين أجزائه من خلال عنصر التشبيه ، هذا إلى أنّ النص يحفل بنمط ثالث من التشبيه وهو (التشبيه المألوف) حيث احتشد النص بعنصر التشبيه بنحو يلفت النظر ، . . . لنقرأ مثلاً : المقطع الأخير من النص : (يا ابن النعمان : إنّ حبنا - أهل البيت - يُنزله الله من السماء من خزائن تحت العرش : (كخزائن) الذهب والفضّة ، ولا ينزله إلّا بقدر ، ولا يعطيه إلّا خير الخلق ، وإنّ له غمامة (كغمامة) القطر ، فإذا أراد الله أن يخصّ به من أحبّ من خلقه ، أذن لتلك الغمامة : فتَهطلت (كما تهطلت السحاب) فتصيب الجنين في بطن أمّه) ، ففي هذا المقطع ثلاثة تشبيهات (كخزائن) (كغمامة) (كما تهطلت) ، . . . وهذا العدد المتكرر من التشبيهات : له أهميته إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ الإمام (ع) لا يلجأ إلى (الترف الفني) حسب تعريفه (ع) للبلاغة ، . . . لكن إذا كان السياق يفرض (اللغة الفنية) حينئذٍ نجد الإمام (ع)

يُعنى بالفن (وبعنصر الصورة) عناية بالغة حتى ليحشد النص بهذه التشبيهات المتنوعة (تشبيه التفاوت) المألوف، المتجانس، المتنامي عضوياً، المتكرر) . . . وهذا كله فيما يتصل بعنصر واحد من عناصر الصورة

أما سائر الصور من استعارة وتمثيل ورمز الخ، فنجد لها مكاناً من هذا النص أيضاً، فيما لا حاجة إلى الحديث عنها.

والأمر نفسه بالنسبة للعنصر «الإيقاعي واللفظي» حيث احتشد النص بعناصر إيقاعية (العبارة المفقاة، التجنيس)، كما احتشد بقيم لفظية متنوعة (تكرار، محاور، تقابل، الخ) مما يمكن ملاحظتها بوضوح، في هذا النص، وفي أشكال أخرى هي:

الرسائل والمقالات والمناظرات

إن طبيعة العصر الذي واجه الإمام (ع) ووفود الناس على مجالسه (ع) ومحاولة الإفادة منه في كل مجالات المعرفة: فرضت على الإمام (ع) ألواناً من المقالات والمكاتبات والمقابلات . . . طبعياً، لا نتوقع في أمثلة هذه الأشكال أن يشحنها (ع) بمثل الشحن الفني الذي لحظناه في مقابلته الشخصية السابقة . . . فهو حين يوجه رسالة عامة مثلاً إلى المؤمنين: حينئذ لا نتوقع منه إلا أن يكتبها بنحو تعرفه عامة الناس، . . وهذا مثل ما جاء في رسالته:

أما بعد: فسَلُّوا ربكم العافية، وعليكم بالدعاء والوقار، والسكينة والحياء، والتزّه عَمَّا تنزّه عنه الصالحون منكم، وعليكم بمجاملة أهل الباطل، تحمّلوا الضيم منهم، وإياكم ومماظتهم الخ (١٦) فهنا يقَدِّم (ع) توصيات تتصل بإحدى عمليات التفاعل الاجتماعي (التكيف) مع الآخرين: ومثل هذا «التكيف» يفرض لغة مباشرة خالية من الإيقاع والصورة ونحوهما . . .

والواقع أن السياق الواحد نفسه يفرض لغة تتميز عن الأخرى عندما يتطلب

نفس السياق ذلك ، فمثلاً في إحدى مقابلاته (ع) مع أحد الأشخاص نجده يتحاور مع الشخص المذكور بلغة متفاوتة ، لقد سأل الرجل الإمام (ع) هذا السؤال (كم محبّوكم يا ابن رسول الله ؟) فأجابه (ع) بأنهم طبقات فمنهم أحبّوهم في السرّ ومنهم في العلانية ، ومنهم في كليهما ، وقال (ع) عن هذه الطبقة : (هم النمط الأعلى : شربوا من العذب الفرات وعلموا بأوائل الكتاب وفصل الخطاب وسبب الأسباب ، فهم النمط الأعلى : الفقر والفاقة وأنواع البلاء : أسرع إليهم من ركض الخيل الخ)^(١٧) ففي هذا النص نجد قيمة (إيقاعية) - ملحوظة من نحو (الكتاب ، الخطاب ، الأسباب) حيث اعتمد النص على العبارة المقفاة ، ونجد كذلك قيمة (صورية) مثل (العذب الفرات) و (فصل الخطاب) ، حيث إنّ الصورة الأولى هي (رمز) والصورة الثانية (تضمين) كما أنّ هناك صورة ثالثة هي (التشبيه - أسرع إليهم من ركض الخيل) . . . فالمحاور هنا اعتمدت (لغة الفن) بكل مستوياته بما في ذلك : انتقاء العبارة الفنية حتى لكانّ الإمام (ع) نسج خاطرة فنية ينثرها على المستمع ، . . . انظر إلى قوله (ع) (شربوا من العذب الفرات) مثلاً ، تجدها عبارة فنية صرفة سواء أكانت من حيث الصياغة اللغوية أو الصياغة الصورية ، فهي مشحونة بإيجاءات متنوعة تفجر لدى المستمع أكثر من دلالة وتصور وخاطرة ، لأنّ (العذب الفرات) قد يتداعى بذهنه إلى (النهر) ، وقد يتداعى بذهنه إلى ما هو (عذب) مطلقاً ، . . . ثمّ قد يستخلص منها : دلالات الحب والنقاء والطهر والخير الخ ، . . . وحتى العبارات غير المصوّرة تمضي منتقاة منتخبة ، مصوغة بلغة مشرقة تحفل بصنوف من القيم اللفظية الجميلة من نحو (بهم يشفي الله السقيم ، ويغني العديم ، وبهم ننصرون ، وبهم تمطرون ، وهم الأقلون عدداً ، الأعظمون عند الله قدراً وخطراً) فهنا نلاحظ « الإيقاع » أولاً : (السقيم ، العديم) (تنصرون ، تمطرون) . . . حيث (الجمل المقفاة) و « المتوازنة أيضاً » . . . كما نلاحظ قيمة لفظية من نحو « التقابل - الأقلون ، الأعظمون » ومن نحو « التكرار : بهم تنصرون ، بهم تمطرون » . . .

لكن ، حيال هذه المحاوره التي حفلت بلغة الفن الصرف : نجد محاوره أخرى مع نفس الشخص ، وفي نفس المقابلة ، إلّا أنّ السؤال يتعلّق بصفات الله تعالى حيث أجاب (ع) : (من زعم أنّه يعرف الله بتوهم القلوب فهو مشرك ، ومن زعم أنّه يعرف الله بالإسم دون المعنى فقد أمر بالطعن لأنّ الإسم محدث ، ومن زعم أنّه يعبد الإسم فقد جعل لله شريكاً ، ومن زعم أنّه يعبد المعنى بالصفة لا بالإدراك فقد أحال على غائب ، ومن زعم أنّه يعبد الصفة والموصوف فقد أبطل التوحيد لأنّ الصفة غير الموصوف ، ومن زعم أنّه يضيف الموصوف إلى الصفة فقد صغر الكبير ، وما قدّروا الله حقّ قدره)^(١٨) . . . فهذا النص يتم في جلسة واحدة مع شخص واحد ، إلّا أنّه يختلف عن سابقه في (اللغة التعبيرية) ، . . . هنا يسيطر (المنطق) على اللغة ، . . . هناك يسيطر (الوجدان) ومن ثم متطلبات اللغة الوجدانية من إيقاع وصورة . . . لماذا ؟ لأنّ السؤال هناك عن (محبة أهل البيت) والمحبة عنصر (وجداني) ، أمّا السؤال هنا فهو عن (صفات الله تعالى أو التوحيد) : وهذا ما يتطلب (منطقاً واستدلالاً ، كما هو واضح)

إذن : السياق الواحد ذاته يفرض أكثر من لغة تبعاً لمتطلباته التي عرضنا لبعض نماذجها ، . . . سواء أكان ذلك خطاباً أم رسالة أم مقابلة أم مناظرة . . . ففيما يتصل بهذا الشكل الأخير (وهو : المناظرة) سبق أن أوضحنا أنّ طبيعة العصر التي نشطت فيها بحوث (العقائد) وسواها فرضت قيام مجالس علمية وأدبية يتناظر ويتناقش فيها المعنيون بشؤون المعرفة والأدب ، . . . ولا بدّ حينئذ أن تبرز المناقشة من خلال البراعة اللغوية والمنطقية في المقام الأول وليس من خلال الاعتماد على عناصر إيقاعية وصورية ولفظية : كما هو واضح . . .

ولعلّ أبرز ما تتفاوت فيه اللغة بين التعبير الفني الصرف والتعبير المباشر أو الموشح بالفن هو :

الحديث الفني

قلنا ، أن الحديث الفني - لدى المعصومين (ع) - أكبر الأشكال التعبيرية حجماً ، كما يظل أشدها حشداً بلغة الفن ، نظراً لقصر العبارة من جانب وتكثيفها بالدلالات المركزة من جانب آخر . . . وبما أن الإمام الصادق (ع) أثر عنه رقم كبير من الأحاديث للأسباب التي أوضحناها في حينه ، لذلك نجد (تنوعاً) ملحوظاً لدى الإمام (ع) في هذا الميدان ، فهناك أولاً :

الحديث المصنّف

وهو الحديث الذي يتضمن توصيات وحقائق مختلفة ، إلا أنها تصاغ وفق تصنيف ثنائي أو ثلاثي أو رباعي أو خماسي أو سداسي الخ . . . وهذا من نحو قوله (ع) :

- ثلاثة فيهنّ البلاغة : التقرب من معنى البغية ، والتباعد من حشو الكلام ، والدلالة بالقليل على الكثير^(١٩) .

- ثلاث خصال من رزقها كان كاملاً : العقل والجمال والفصاحة^(٢٠) .

- ثلاث خصال يحتاج إليها صاحب الدنيا : الدعة من غير توان ، والسعة مع قناعة ، والشجاعة من غير كسلان^(٢١) .

- ثلاثة يستدلّ بها على إصابتها الرأي : حسن اللقاء ، وحسن الاستماع ، وحسن الجواب . . .^(٢٢) .

- من لم يرغب بثلاث أُبتلي بثلاث : من لم يرغب في السلامة أُبتلي بالخذلان ، ومن لم يرغب في المعروف أُبتلي بالندامة ، ومن لم يرغب في الاستكثار من الإخوان أُبتلي بالخسران^(٢٣) .

(١٩) نفسه : ص ٣٣٠ .

(٢٠) نفسه : ص ٣٩٤ .

(٢١) نفسه : ص ٣٣٩ .

(٢٢) نفسه : ص ٣٣٨ .

(٢٣) نفسه : ص ٣٣٢ .

إن أمثلة هذا التصنيف تتميز بكونها (توصيات) أو (حقائق) مركزة تطبعها سمة الترقيم الثلاثي أو الرباعي أو غيره ، . . . كما أنها توشح حيناً بقيم إيقاعية : كما لحظنا ، وحيناً آخر بقيم صورية ، وهي في الغالب تدرج ضمن :

الحديث المألوف

وهو ما يتضمن - كما أشرنا - عنصراً صورياً يكسب الدلالة التي يستهدفها . جانباً من التعميق والتوضيح ، فضلاً عن الجمالية التي تنطوي عليها تركيبة الصور كما هو واضح ، وهذا من نحو قوله (ع) :

- لا يزال العزّ قلقاً حتى يأتي داراً قد استشعر أهلها اليأس مما في أيدي الناس ، فيوطنها (٢٤) .

- تدخل يدك في فم التنين : خير لك من طلب الحوائج إلى من لم تكن له (٢٥) .

- ما من مؤمن أدخل على قوم سروراً : إلا خلق الله من ذلك السرور ملكاً يعبد الله تعالى ويحمده ويمجده ، فإذا صار المؤمن في لحده : أتاه ذلك السرور الذي أدخله على أولئك فيقول : أنا اليوم أونس وحشتك وألقنتك حجتك . . . (٢٦) .

- من لم يستح من العيب ، ويرعوي عند الشيب ، ويخشى الله بظهر الغيب فلا خير فيه (٢٧) .

أمثلة هذه الأحاديث تنتشر بوضوح في كلام الإمام الصادق (ع) ، حيث يلجا فيها حيناً إلى (الإيقاع) كالنموذج الأخير (العيب ، الشيب ، الغيب) ، وقد يلجا فيها إلى عنصر (المحاوراة القصصية) مثل الحديث ما قبل الأخير ، وقد يلجأ إلى (الصورة الفنية) كالحديثين الأولين ، فالحديث الأول - على سبيل المثال - قد اعتمد

(٢٤) المجالس السنية : مج ٢ ، ص ٥٠٩ .

(٢٥) نفس المصدر : ص ٥٠٨ .

(٢٦) نفسه : ص ٥٠٦ .

(٢٧) نفسه : ص ٥٠٦ .

(الصورة) الاستعارية ، إلا أنه (ع) قد أحكم صياغتها بنحو يمكن تسميته بـ (الاستعارة القصصية) ، حيث إن (العز) - وهو أشد الحاجات والدوافع ذات الأصل النفسي : إلحاحاً لدى الإنسان - لا يمكن تحقيقه إلا من خلال اليأس عمّا في يد البشر ، لأنّ (الحاجة) إليهم تقتن - ضرورة - بالذل الذي يتحسّسه صاحب الحاجة ، لذلك تجمّع الاستعارة القصصية ذات مسوّغ في كبير لكي تبلور الحقيقة في الأذهان ، . . . وهذا ما تجمّد في تلك الصورة التي أكسبت (العز) سمة (بشرية) هي (القلق) ، ثم استعارت له سمة مكانية هي الدار وسكنائها ، ثم رتبت على سكن الدار كون أصحابها قد نفضوا أيديهم عمّا لدى الناس ، ثم أكسب (العز) سمة بشرية أخيرة هي : التوطن في تلّكم الدار

وحين نتأمل هذه الاستعارة القصصية بدقة ، ندرك مدى فاعليتها في تحديد مفهوم (العز) ، لأنّ (التوطن) هو (رمز) للاستقرار والثبات ، كما أنّ (الدار) ذاتها هي : المكان الوحيد الذي يعزل الإنسان عن الآخرين ، وحينئذٍ عندما يتم (التوطن والعزلة) فهذا يعني : انعدام الحاجة أساساً لأي مصدر خارجي (عن الدار وأهلها) ، وهو قمة ما يمكن تجسيده في صورة حسية واقعية : بالنحو الذي لحظناه .



« الأدب العام »

قلنا إن هذه الفترة التي نؤرخ لها ، بدأ الأدب فيها بتحسّن ملحوظ (في صعيد الصياغة) . . . فبالرغم من أن الأحداث السياسية شهدت أدواراً انتقالية ، . . . وبالرغم من أن الاضطرابات والتمردات والثورات ظلت مستعرة ، إلا أن ذلك كله لم يشكل هاجساً يهزّ الضمير الاجتماعي أو الرأي العام ، بحيث تحجزه همومه عن التفرّع للحياة الاعتيادية ، بل إن الرأي العام بدأ يألف هذه التغيرات ، حيث إن مرور مائة سنة تقريباً : كاف في تطبيع الشخصية على تقبّل هذه التغيرات : بخاصة أن معالم الاتجاه الإسلامي قد تحدّدت بوضوح مقابل الاتجاهات المنحرفة إسلامياً ، والاتجاهات المنعزلة عن الإسلام ، والاتجاهات التي تُعنى بزخرف الحياة قبل كل شيء ، . . . وبدأ ينطفئ وهج العصور الأولى التي اضطرب فيها الناس بعد وفاة النبي (ص) منحصراً في جملة من رواد المذاهب دون أن ينسحب ذلك على الرأي العام الذي أصيب - من جانب - بخيبة أمل في القيادات الدنيوية (أمويين وعباسيين) ممن ألهتهم زخارف الحياة الدنيا ، كما أنه أُلِف - من جانب آخر - أمثلة هذه التغيرات ، مما جعله ينصاع مع التيار الذي يُعنى بما هو عاجل من الإشباعات . . . هذا يعني أن الشاعر أو الكاتب سوف لن تحجزه البيئة السياسية عن الانصراف إلى تنميق شعره أو نثره وبذل العناية الفائقة به : بخاصة أن هبوب التيارات الوافدة من الخارج ، ومن التلاقح الثقافي : يعزّز من إمكانية العناية بالصياغة الفنية . . . لذلك تظل سمة (التغير الفني النسبي) ملحوظة - ليس في نطاق الأشخاص الذين لا يعنون بالهموم الاجتماعية - بل حتى في صعيد الشعراء الملتزمين ، . . . فمثلاً نجد أن شاعراً مثل (الكميت) - وقد برز في أوائل العصر الذي

نؤرخ له - كما نجد آخر مثل (السيد الحميري) الذي برز في أواخر العصر نجدهما يعنيان كل العناية بشعرهما الإسلامي بالرغم من أن التزامهما الفكري : كان من الممكن أن يحجزهما عن العناية بالصياغة الفنية ، إلا أن ذلك ما لم يحدث بل إن العكس هو الصحيح حيث برعا في صياغة الشعر كما سنلاحظ ، وهو أمر يتواءم مع الطابع العام الذي شهد ما أطلق عليه مصطلح (الأدب المولّد) تمييزاً له عن الأدب الموروث ، حيث بدأ مع شعراء من أمثال (بشار) وسواه ، مما نعرض لهم في حينه .

ومهما يكن ، فإن ما يعنينا الآن أن نعرض لخارطة الأدب في هذا العصر الذي نؤرخ له - فنياً وفكرياً . . .

لكن قبل أن نعرض للجانب الفني والفكري ، ينبغي أن نعرض للجانب الاجتماعي أيضاً ما دامت الأحداث الاجتماعية بما صاحبها من تغيرات : تفرض فاعليتها على خارطة الأدب ، . . . وهذا ما ندرجه ضمن :

الأدب الاجتماعي

قلنا ، أن هذه الفترة شهدت أولاً : انتقال السلطة الدنيوية من الأمويين إلى العباسيين ، . . . كما أنها شهدت (امتداداً لما لحظناه في الفترات السابقة) ثورات مختلفة حيال السلطات المشار إليها ، . . . ففي فترة الأمويين : حدثت وقائع ثورة زيد ، ويحيى ، كما حدثت وقائع (في فترة العباسيين) مثل : ثورة النفس الزكية ، وثورة أخيه إبراهيم ، فضلاً عن وقائع مختلفة : عكست تأثيرها على خارطة الأدب ، بهذا النحو الذي نعرض له الآن :

من أبرز المعارك التي شهدتها العصر : معركة زيد في زمن الأمويين ، حيث انتهت باستشهاده وبصلبه ، فيما انعكس ذلك على لسان أكثر من شخصية فكرية ، ومنهم : الشعراء ، بخاصة أن طريقة استشهاده ، ونش قبره ، وقطع رأسه ، وصلبه بالكناسة ، وبعث الرأس إلى الشام ، ثم إحراقه الخ . . . : قد اقترن بسلوك يبعث القرف في النفوس ، . . . لذلك نجد أن الشاعر : فضل بن العباس (وهو ابن عبد الرحمن بن ربيعة بن الحرث بن عبد المطلب) - وهو غير الشاعر الفضل بن العباس الذي لُقّب

بشاعر بني هاشم حيث استشهد في معركة الحرّة كما تقدّم . . . نجده يشير إلى ذلك بقوله :

غداة ابن النبي أبو حسين	صليب بالكناسة فوق عود
يظل على عمود هم ويمي	بنفس أعظم فوق العمود
تعدّي الكافر الجبار فيه	فأخرجه من القبر اللجيد
فظلّوا ينبشون أبا حسين	خضيباً بينهم بدم جسيد

ثم قال ملوّحاً بالإنتقام :

ونحكم في بني الحكم العوالي	ونجعلم بها مثل الحصيد
نجازيكم بما أوليتمونا	قصاصاً ، أو نزيد على المزيد
ولست بآيس من أن تصيروا	خنازير وأشباه القرود ^(٢٨)

فنيّا

إنّ النص الشعري المتقدم من النصوص الجيدة نسيّاً ، بخاصة أنّ الشاعر يملك أكثر من تجربة شعرية ، ولعلّ أهمية هذا النص تعود إلى انسيابية لغته من جانب ، وتوشيحها بعنصر التضمين والاقتراب من القرآن الكريم من نحو (ونجعلهم بها مثل الحصيد) ونحو (خنازير وأشباه القرود) ونحو (قصاصاً ، أو نزيد على المزيد) حيث إنّ إفادته من القرآن الكريم تكسب الشعر أهمية ضخمة دون أدنى شك فضلاً عن أنّها تكشف عن البُعد العقائدي الذي تشرّبه من القرآن ، . . . إلّا أنّنا لا نوافق الشاعر على قوله (قصاصاً ، أو نزيد على المزيد) لأنّ التمثيل بالأجساد - إذا كان نزعة مرصّية تكشف عن التلذّذ بألم الآخرين أو بتمزيقهم وحرقتهم (وهم أموات) كما فعل أعداء زيد - فإنّ الشخصية الإسلامية ينبغي أن تتنزّه عن المقابلة بالمثل . . .

ويلاحظ أنّ معركة زيد قد اقترنت بالرجز أيضاً - اتساقاً مع سائر المعارك التي يساهم فيها (الرجز) إلى جانب القصيد . . .

كما اقترنت هذه المعركة بالمناظرة الشعرية أيضاً ، فقد أراد أحد الشعراء (الضعاف نفسياً) أن يرضي السلطان القاتل فارتجل بعض الأبيات غير اللائقة ، وعوتب على ذلك ، فاعتذر بضعف نفسيته ، ثم أجابه شاعر آخر :

ألا يا شاعر السوء لقد أصبحت أفاكا
أتستم ابن رسول الله وترضي من تولاكا
ألا صَبَّحَكَ اللهُ بخزي ثم مَسَاكا
ويوم الحشر لا شك بأن النار مشواكا (٢٩)

الملاحظ : أن البيت الثاني غير تام وزناً ، ولعله من سهو النساخ ، . . . بيد أن المهم هو : أن المناظرة المذكورة تكشف عن طبيعة التركيبة الاجتماعية والنفسية ، حيث يظل الوعي بنظافة المقتول ووساخة القاتل أمراً لا يختلف فيه اثنان ، كل ما في الأمر أن الإحساس بالفصور والضعفة أمام السلطان يدفع الشخصية - حتى لو لم تندب إلى المدح - إلى أن تسترضي السلطان (مع علمها ببطلان ذلك) : تغطية للإحساس بالهوان

* * *

وكما ثار زيد ، . . . ثار ابنه يحيى بعد ثلاث سنوات . . . وكما قُتِل وصُلب زيد ، قُتِل وصُلب ابنه يحيى أيضاً . . . وأما الشعر : فقد سجّل بدوره هذه الواقعة ، بل سجّل - حتى اعتقاله وتوثيقه بالسلاسل قبل معركته التي استشهد فيها ، حيث أشار أحد الشعراء إلى هذا الجانب :

أليس بعين الله ما تصنعونه عشية يحيى موثق في السلاسل
ألم تر ليشأ ما الذي حتمت به لها الويل في سلطانها المترايل
كلاب عوت لا قدّس الله أمرها فجاءت بصيد لا يحلّ لأكل (٣٠)

هذا النص يتميز بإشراقه اللغوي ومتانته ، كما يتميز بجمالية الصورة الاستعارية

(٢٩) تاريخ الطبري : ج ٥ ، ص ٥٠٦ .

(٣٠) مقاتل الطالبين : ص ١٠٥ .

أو الرمزية التي تشفّ عن قتامة الواقع الذي يحياه ، الناس في انصياعهم للسلطان ، حيث (رمز) لهم بالكلاب العاوية التي تحيء بصيد لا يحلّ للأكل ، ... وكما أنّ النصّ الأسبق (في رثاء زيد) قد اقتبس من (الكتاب الكريم) لغته ، كذلك هذا النصّ قد اقتبس من المبادئ الفقهية لغتها فعرض لقضية الكلاب المرسلة للصيد ، مشيراً إلى عدم شرعية ذلك ، رابطاً ببراعة فائقة بين الواقعة الفقهية والواقعة المشار إليها ، مما يُضفي ذلك جمالية وإثارة فنية على النصّ ...

* * *

ما تقدم : حدث في أوائل العصر الذي نؤرّخ له ...

أمّا في أواخره ، ... فقد حدثت أكثر من معركة حيال الواقع الاجتماعي ورموزه ، منها : معركة (النفس الزكية) وأخيه إبراهيم : انتهت باستشهادهما أيضاً ، ... وقد واكب هاتين المعركتين : أدب شعري (ونثري أيضاً) ، حيث رثاهما أكثر من شاعر ، مثل قول أحدهم يرثيهما :

يا صاحبيّ دعا الملامة واعلمها	أن لست في هذا بالوم منكما
وقفنا بقبر ابن النبيّ وسلّمنا	لا بأس أن تَقِفَا به وتُسَلِّمنا
.....
بطل يخوض بنفسه غمراتها	لا طائشاً رعشاً ولا مستسلماً
حتى مضت فيه السيوف وربما	كانت حتوفهم السيوف وربما
أضحى بنو حسن أبيض حريمهم	فينا ، وأصبح زيم متقسماً
.....
ضحوا بإبراهيم خير ضحية	فتصرّمت أيامه فتصرّمت ^(٣١)

وقال آخر :

يا دار هجت لي البكاء فأعولي	حييت منزلة وذثرت ودارا
.....

والأكرمين أرومة ونجارا الحاملين إذا الحماله أعجزت
دوراً تداولها المحول غزارا والمطيرين إذا المحول تابعت

وعن أعدائهم ، يقول :

وَلَعْتَ دماء بني النبي فأصبحت خضبت بها الأشداق والأظفار^(٣٢)

وقال ثالث يرثي إبراهيم :

بالسيف يفري مصلتنا هاماتهم بأشدّ ساعد
فأتيح سهم قاصد لفؤاده يمين جاحد
فهوى صريعاً للجبين وليس مخلوق بخالد^(٣٣)

وهناك نصوص أخرى أعرضنا عنها : حتى لا نطيل

فنياً

تظل هذه النماذج من النوع الجيد ، وبعضها من النمط المتوسط ، إلا أنها بعامه تحفل بخصائص فنية ذات قيمة ، . . . فالنموذج الأول - على سبيل المثال - يتميز بلغة ذات نعومة وجرس وإشراق ملحوظ ، كما يتميز بعناصر (لفظية) - ومنها عنصر (التكرار) المتجانس مع إيقاع البيت ، حيث يلعب مثل هذا (التكرار) دوراً جمالياً كبيراً في إضفاء المتعة والحيوية والإثارة في النص الشعري ، وهذا من نحو :

(وَقفا بقبر ابن النبي وسلماً لا بأس ان تَقِفَا به وتسلماً)

ومن نحو : (فتصرمت أيامه ، فتصرّما) .

ومن نحو :

(حتى مضت فيه السيوف وربما كانت حتوفهم السيوف وربما)

(٣٢) نفسه : ص ٢٠٣ .

(٣٣) نفسه : ص ٢٥٥ .

إن قوله (فتصرّمت أيامه فتصرّما) يحمل إثارة بالغة الجمال : حيث يبرز فيها عنصر (التجانس الصوتي) أولاً ، ثم برز فيها عنصر (التكرار) ثانياً ، ثم برز فيها عنصر (التماثل) ثالثاً : حيث إنّ تصرّم الأيام وتصرّم الشخصية يرتبط أحدهما بالآخر ، بيد أنّه ارتباط يمكن فكّ أحدهما عن الآخر بحيث يتداعى الذهن من خلال (تصرّم الأيام) إلى دلالة تختلف عن تصرّم الشخصية ، لأنّ الأيام تقترن بذكريات العمل ، والجهاد ، والقيم الخ ، بينما يقترن تصرّم الشخصية بموتها فحسب . . . كذلك ، تكراره لعبارة (وسليماً) أو عبارة (وربما) حيث إنّ مثل هذا التكرار لا يقف عند مجرد تجانس الإيقاع أو ردّ العجز على الصدر أو . . . الخ ، بل يحمل مضافاً للعنصر (الشكلي) عنصراً (دلالياً) أيضاً ، لأنّ (التسليم) مثلاً في الشطر الأخير هو (تنبيه) على عدم بأسية الوقوف على القبر ، بينما هو في الشطر الأول : مطالبة بالوقوف . . . وهكذا : علماً بأنّ هذا التكرار حتى لو لم ينطو على دلالة ذات أهمية ، إلّا أنّه يتصاعد بإيقاعية البيت من حيث تقطيعه العروضي إلى أشد درجات الجمال والإثارة : كما هو واضح لمن يمتلك خبرة جمالية في تذوّق الشعر . . .



ومهما يكن ، فإنّ ما يعنينا مما تقدّم أن نشير إلى أنّ أمثلة هذه المعارك حفلت بنشاط أدبي ملحوظ - نثراً وشعراً ، . . . أمّا نثراً فإنّ محمد بن عبد الله بن الحسن نفسه كان (خطيباً) يمتلك مقدرة لغوية : حيث كانت (مكاتباته) مع المنصور - في هذه المعركة - تشكّل ما يمكن تسميته بـ (أدب المراسلة أو المناظرة العسكرية) . . . أمّا أخوه إبراهيم فكان شاعراً ، ساهم بشعره أيضاً في تأجيج المعارك ، كما أنّه رثى أخاه - وكان قد استشهد قبله - بأكثر من نص ، . . . وأمّا سائر الشعراء فقد ذكرت النصوص المؤرخة نماذج متنوعة لشعراء متعددين توفّروا على تسجيل هذه المعارك ، ورائاً أصحابها ، مما يكشف مثل هذا النشاط الأدبي عن أحد مظاهر الحياة الاجتماعية التي تحيا بمنأى عن أدب السلاطين ، بل تحيا ثورة عارمة ضد السلاطين الذي أغدقوا أموالاً طائلة على حفنة من كبار الشعراء وصغارهم ليضفوا شرعية على سلطتهم الدنيوية التي تعجّ بمظاهر الترف والبذخ واللهو من جانب ، وبالقتل وبالتمثيل وإحضار الرؤوس وبالسجن والتعذيب والإرهاب من جانب آخر . . .

الأدب الرسمي

على مؤرّخ الأدب ألا يتجاهل غطاءً آخر من (الأدب الاجتماعي) الذي يُعنى بفضح السلاطين : لكن ليس من خلال معارضيتهم الأصلاء ، بل من خلال السلاطين أنفسهم أو من خلال أتباعهم الذين يظنون على وعي كامل بانحرافهم : كل ما في الأمر أنّ (المصالح الذاتية) عندما تتعارض حينئذٍ يتقدم المنحرف بفضح المنحرف الآخر . . .

وإذا كنّا قد رأينا في فصول سابقة كيف أنّ معاوية وابن العاص وابن الحكم ، وزياداً والحجاج ، وسواهم : يضطّرّ كل منهم إلى فضح الآخر من خلال معرفته الكاملة به ، حينئذٍ يمكننا أن نظفر بأدب اجتماعي يُعنى بهذا الجانب أيضاً ، إلّا أنّه يتمّ في صعيد الفضح للمؤسسة الرسمية (أي : الدولة ورجالاتها) ، وهذا ما حدث في هذا العصر الذي نؤرّخ له ، حيث أنّ انتقال السلطة الدنيوية من الأمويين إلى العباسيين لم يتمّ إلّا من خلال إبراز (الانحراف) الذي طبع سلوك الحاكمين ، فالعباسيون لم يتسلّموا الحكم إلّا من خلال عملية (فضح) لانحراف الأمويين ، حيث واكب هذا الفضح : بروز أدب يُعنى بهذا الجانب ، ومنه - على سبيل المثال - الخطبة التي ألقاها أحد سلاطينهم ، حيث جاء فيها :

(تَبّاً لبني حرب بن أمية وبني مروان ، آثروا في مدّتهم العاجلة على الأجلة ، والدار الفانية على الدار الباقية ، فركبوا الآثام ، وظلموا الأنام ، وانتهكوا المحارم ، وتمشّوا بالجرائم ، وجاروا في سيرتهم في العباد ، وسَتّتهم في البلاد . . . الخ)^(٣٤) ففي هذه الخطبة (المسجوعة) - وهي ما يمكن أن نعدّها نصّاً أدبياً - نلاحظ أنّها تعنى بفضح الأمويين - وهو أمر صائب دون أدنى شك ، . . . إلّا أنّ (الفاضح) نفسه لا يقل انحرافاً عن (المفضوح) ، فما أن تسلّم الحكم حتى مارس نفس الانحراف ، متمثلاً في ما لحظناه من ممارسات القتل والتمثيل والتعذيب والسجن : حيال نفس الشرائع الاجتماعية الملتزمة إسلامياً ، إذ إنّ انتهاك المحارم وممارسة الجرائم وإيثار الدنيا على

الآخرة وسواها من السمات التي خلعتها سلطان العباسيين على الأمويين : إنما كانت تنصب على فئات إسلامية عرفت بمعارضتها للأمويين ، وها هم العباسيون يمارسون نفس السلوك حيال نفس الفئات ، مما يكشف مثل هذا عمّا أسمىناه ، بأدب (الفضح الرسمي) . . .

وإذا تابعنا النماذج الأدبية لمثل هذا النص ، وجدنا أنّ (الشعر) قد ساهم بدوره في (فضح) المؤسسة الرسمية السابقة ، . . . وهذا مثل قول أحدهم - محرضاً سلطان العباسيين على قتل أحد الأمويين :

لا يغترّك ما ترى من رجال إنّ تحت الضلوع داء دويّا
فضع السيف وارفع السوط حتى لا ترى فوق ظهرها أمويّا

وقال آخر يسخر من فرار آخر سلاطين الأمويين :

لجّ الفرار بمروان فقلت له : عاد الظلوم ظليماً همّه الهرب
أين الفرار وترك الملك إذ ذهبت عنك الهويّا فلا دين ولا حسب^(٣٥)
وقال آخر (يذكر أسماء بأعيانهم) :

(أنزلوها بحيث أنزلها الله بدار الهوان والإتعاس
واذكروا مصرح الحسين وزيداً وقتيلاً بجانب المهراس
والقتيل الذي بحرّان أضحي ثاويّاً بين غربة وتناس

إنّ أمثلة هذه النصوص تكشف عن حقائق اجتماعية يستطيع مؤرّخ الأدب أن يستخلص منها : طبيعة الأدب العربي الذي حاول المؤرخون أن يبرزوه (من حيث أدب المديح السياسي للأمويين والعباسيين) وكأنّه تعبير صادق عن مشروعية سلطنتهم ، بينما تكشف هذه (الوثائق) عن أنّ كل ما قيل من مديح للأمويين : إنّما هو أدب زائف لا حقيقة فيه ، كذلك تكشف هذه الوثائق وسواها مما نعرض لها (عند حديثنا عن أدب الفضح الرسمي للعباسيين) عن أنّ كل ما قيل من مديح للعباسيين : إنّما هو أدب

زائف أيضاً ، وإنّ الأدب الحي المعبر عن الحقيقة : ينحصر في نماذج المديح لمن ينأى عن زخارف الحياة (بما فيها : السلطة الدنيوية) فضلاً عن اتسامها بسلوك نظيف لا تتخلله حياة البذخ واللهو والترف والجنس والخمر وسواها مما طبع سلوك السلاطين : أمويين وعباسيين ، ممّا سنعرض لنماذجه عند حديثنا عن أشكال النشاط الأدبي الأخرى ، في هذه الفترة التي نؤرخ لها ، وفي مقدمتها ما ندرجه ضمن عنوان :



المديح الملتزم

يظل المديح الملتزم منحصراً في النصوص التي تتناول المديح ، لمن يجسّدون الإسلام في حقيقته (وفي مقدمتهم : أهل البيت عليهم السلام) ، حيث إنّ مدح هؤلاء لا يرتبط بموقع دنيوي (نظراً لعدم اهتمامهم بتسلّم السلطة الدنيوية) ولا بإغداق المال ، ولا أي متاع آخر يستجلب المديح الزائف ، بل على العكس يظل المديح هؤلاء سبباً في إلحاق الأذى بالشاعر . . . لذلك عندما يمتدح الشاعر واحداً من أهل البيت (ع) حينئذٍ يستكشف مؤرّخ الأدب بوضوح : أنّ هذا المدح (موضوعي) صادق كل الصدق لا حافز من ورائه غير رضا الله تعالى . . . وهذا هو (أنظف) نماذج الأدب الذي عرفه التأريخ مقابل المديح الزائف التي خبره هذا العصر وما قبله وما بعده ممّا شكّل وصمة عار في جبهة الأدب العربي . . .

وفي صعيد هذا الاتجاه (المديح الملتزم أو الأدب السوي) تبرز جملة من الأسماء الشعرية والنثرية ، وفي مقدمتها :

الكميت الأسدي

برز إسم هذا الشاعر في بداية العصر الذي نؤرخ له ، حتى أنّ مؤرّخي الأدب والمعنيين بشؤونه قديماً : أبرزوا لهذا الشاعر خصائص منفردة تميّز بها عن سواهم ، منها : ما يجسّد خصيصة عامة ، ومنها : ما يجسّد شيئاً خاصاً . . .

أما السمة العامة

فقد برز فيها شاعراً متميزاً وهو في أوائل تجربته الشعرية : حيث أدرك شاعر الفترة الماضية (الفرزدق) ، وعرض عليه - نموذجاً من شعره ، فقرأ الشطر الأول من البيت :

طربت وما شوقاً إلى البيض أطرب ولا لعباً مني وذو الشيب يلعب
فعلّق الفرزدق على شطره الأول قائلاً (فيم تطرب) وعلّق على الآخر قائلاً :
(فالعَبْ فإنك في أوان اللَّعب) ...
وعندما قال :

ولم يلهني دارٌ ولا رَسْمُ منزل ولم يتطربني بنان مخضب
علّق الفرزدق قائلاً (ما يطربك) .
وعندما قال بعد ذلك :

ولكن إلى أهل الفضائل والتقى وخير بني حواء والخير يطلب
إلى النّفس البيض الذين يحبهم إلى الله فيما نابني أتقرب
علّق الفرزدق قائلاً (أرحني ويحك : من هؤلاء) : فقرأ :
بني هاشم رهط النبي فلأنني بهم ولهم أرضى مراراً وأغضب^(٣٦)
الخ

علّق الفرزدق قائلاً بما معناه (والله لو اجتزتهم إلى سواهم لذهب قولك باطلاً . . . فأنت والله أشعر من مضى وأشعر من بقي . . .) .

ما يعيننا من تعليق الفرزدق هو جانبان ، أولهما : تقويمه الفكري ، والآخر تقويمه الفني ، أما التقويم الفكري فيكفي أن الفرزدق أوضح بأن المديح لغير أهل البيت هو

كلام باطل (وهذه شهادة شاعر من الطبقة الأولى ، ممن خبر جيداً طبيعة الحياة الاجتماعية والفكرية ، وخبر من هو النموذج المجسد لمشروعية المدح ، حيث إن الفرزدق نفسه امتدح الإمام زين العابدين ، فيما ترتب على ذلك مطاردة الشاعر . . .

وأما التقييم الفني ، فيكفي أيضاً أن شاعراً من الطبقة الأولى ، يعلق على شاعر حديث في تجربته بأنه أشعر الماضين والباقيين . . .

طبيعياً ، ينبغي أن نأخذ بنظر الاعتبار أن (النقد الفني) في العصور التي نؤرخ لها (منذ الجاهلية وحتى أخريات هذا العصر) كان يعتمد - في أبرز تقويماته - على الأحكام المنتزعة من السماع ، أما : لشرط أو بيت أو قصيدة ، فحينئذ يصرح الناقد الفني بأن هذا : هو أفضل بيت قالته العرب ، وحينئذ يعمم الحكم من خلال البيت الواحد . . . لكن في هذا النطاق : ثمة حقيقة هي : أن الشاعر المتوسط قد يقول بيتاً فخماً ، وأن الشاعر الجيد قد يصدر عنه بيت مبتذل ، . . . لكن عندما تتناول القصيدة أو المقطوعة أو الأبيات المتتابعة : مثل قصيدة الكميت : حينئذ يستخلص مؤرخ الأدب بأن الملاحظة الفنية من الفرزدق ليست نقداً أو حكماً جزئياً من خلال البيت أو الشرط ، بل انطلق من خلال القصيدة . . . مع ذلك ، فإن الملاحظة النقدية المحكمة أو الشاملة ينبغي أن تصدر من خلال جميع النصوص ، . . . وهذا ما يمكننا ملاحظته بوضوح عندما يقرأ المؤرخ الأدبي مجموعة النصوص لهذا الشاعر ، فيتحسس فعلاً بأن الشاعر متمكن من لغته الشعرية كل التمكن ، بل إن مجرد كون الشاعر - وهو في أوائل تجربته - بحيث تقول الرواية التي أشرنا إليها (أي مقابلة الشاعر للفرزدق) بأن الشاعر أحب أن يعرض عليه قصيدته : فإن كانت حسنة أذاعها في الناس وإلا سترها ، نفس هذه الواقعة تكشف عن أن الشاعر كان في أوائل تجربته : وإذا كان الأمر كذلك ، حينئذ نتوقع - دون أي تردد - بأن ينمو الفن لدى هذا الشاعر ، من خلال الممارسة والدربة ، وهذا ما نلاحظه فعلاً - كما قلنا - في غالبية النتائج الذي صدر عنه ، . . . حتى أن المؤرخ ليحس بأنه أمام قصيدة واحدة ذات آلاف من الأبيات : قد وُعت في قصائد متفرقة قافية ووزناً ، أي : يحس الملاحظ الفني بأنه أمام سمة أو طابع أو نفس يتخلل كل قصائد الشاعر دون أن يتخلف أحدها عن الآخر إلا في درجات النمو أو تنوع المواقف التي تستلبي تمايزاً في اللغة والإيقاع : كما سنرى .

وهذا كله من حيث الخصائص العامة لشعره . . .

أما من حيث الطوابع الخاصة لشعره ، . . . فالملاحظ أن مؤرخي الأدب - ومنهم الجاحظ الذي برز كاتباً ومؤرخاً وناقداً في عصر لاحق - ذكر بأن هناك خصوصية تميز الشاعر وهو (الطابع الاحتجاجي) في شعره ، أي أنه أول شاعر فتح باب الاحتجاج في قصائده : وتبعه الشعراء بعد ذلك ، . . . كما أن المؤرخين المعاصرين قد انتبهوا على هذه الخصوصية الشعرية له . . .

طبيعياً ، أن العنصر الاحتجاجي أو الاستدلالي يظل - في الواقع - نابعاً من طبيعة الأحداث والوقائع التي بدأت مع وفاة النبي (ص) : حيث انشطر المجتمع الإسلامي إلى تيارات تحاول التدليل على مفهوم (الخلافة) بعد النبي (ص) . . . ومنذ ذلك الحين بدأ الشعر الاستدلالي يبرز إلى السطح ، حيث لحظنا قصائد حسان والفضل بن العباس وسواهما تصبّ في هذا الاتجاه . . . بيد أن الكمية برز في التشدد في هذه السمة ، وأكسبها أبعاداً جديدة تنبع عن طبيعة العصر الذي يحياه ، حيث إن التغيرات الاجتماعية التي بدأت مع السلطنة الأموية (وفي مقدمتها : مطاردة الإسلاميين الملتزمين) جعلت عنصر (الاستدلال) أو (الاحتجاج) ذا بُعد جديد بحيث نجد مثلاً أن اللوم أو التعنيف ينصبّ على أي موالٍ لأهل البيت عليهم السلام وهو أمر لم يبرز في الفترات السابقة بمثل هذا البروز ، . . . من هنا امتزج هذا الشكل من العواطف بالموقف العقائدي ، وجسّد نمطاً من الشعر الاحتجاجي أو الاستدلالي الذي بدأ على يد هذا الشاعر . . . وهذا ما يتصل بالبعد الفكري . . .

أما ما يتصل بالبعد الفني ، فهناك : سمة تجديدية لدى هذا الشاعر لم ينتبه عليها مؤرخو الأدب ، ألا وهو : تجديده في بناء القصيدة (من حيث الاستهلال) حيث (حوّل) المقدمة الطللية ، والتزوع منها إلى المديح (كما هو شأن القصائد التقليدية : منذ العصر الجاهلي) حوّلها إلى الحنين إلى (أهل البيت عليهم السلام) . . . وهذا التحول نابع من طبيعة التغيرات الاجتماعية التي أشرنا إليها (أي : التغيرات المفضية إلى تلوين أدب الاستدلال بسمة جديدة) ترتبط بولاء أهل البيت . . . لذلك ، ينبغي أن نتذكر أن حادثة الطفّ فيها عرضنا لها في فصل متقدم : بما أنها كانت وليدة ظروف

اجتماعية خاصة : استتبع ولادة أدب (لحظناه عند فاطمة الصغرى) حينما وصلت فنياً بين (التحميد) لله - وهو أسلوب شائع عصرئذ - وبين محمد (ص) وأهل بيته (ع) وصلة ذلك بعادته الطّف : فيما جسّدت بذلك أسلوباً جديداً في بناء الخطبة على النحو الذي أوضحناه في حينه . . وهذا يعني : أنّ البناء الجديد الذي مارسه الكميت في استهلال قصائده قد فرضته أيضاً طبيعة التغيرات الاجتماعية التي أوضحناها ، . . وهو أمر يقتادنا إلى تقرير هذه الحقائق الفنية الجديدة التي ينبغي لمؤرخ الأدب ألا يغفل عنها . . .

ومهما يكن ، فإنّ التميز الذي أشرنا إلى خصائصه لدى هذا الشاعر فنياً وفكرياً ، يظل مقترناً بخصائص متميزة أخرى مثل متانة اللغة الشعرية وتوشيحها بشيء من العبارة الغربية التي يميّز بها هذا الشاعر عن سواء : كما سنلاحظ . . . والمهم أن نعرض - ولو عابراً - للخصائص المشار إليها . . . ونبدأ بالحديث عن :

البناء الفني

قلنا أنّ الشاعر - فيما يتصل ببناء القصيدة - يستهلّها : ليس بالبكاء على الطّلل ، بل بالحنين إلى أهل البيت (ع) ، . . . صحيح أنّ بعض الشعراء قد لوح بأمثلة هذا التحويل بالمقدمة الطلّليّة ، إلّا أنّ هذا الشاعر جسّد عملية التحويل إلى قاعدة فنية نجدها قد شكّلت تقليداً لشعراء العصور جميعاً ممّن يمجّد أهل البيت (ع) . . . وغنيّ عن القول ، أنّ شعر التمجيد لأهل البيت يختلف عن سائر شعر المناسبات ، بكونه أدباً خالداً لا ينقطع بانقطاع المناسبة بل يظل جزءاً من التراث الإسلامي المتجدّد ، فكما أنّ الشعراء في جميع العصور يتحدثون عن التوحيد ، والمناجاة مع الله ، واليوم الآخر الخ فكذلك يتحدثون عن النبي (ص) وأهل البيت بصفة أنّ النبي (ص) رسول الإسلام ، وأهل البيت هم أولي الأمر الذين أوصى بهم الله والرسول

من هنا ارتبطت القاعدة الفنية المذكورة (وهي : الإشارة إلى أنّ بكاء أو حنين الشاعر ليس غزلياً بل هو الحنين والبكاء : عقيدياً) ارتبطت بهذه المشاعر التي أخذت طابع الاستمرارية وليس طابع المناسبة المؤقتة : كما هو طابع شعر المديح للسلطين حيث تنتهي المناسبة بموت السلطان وينتهي الأمر ، كما يفقد الشعر حرارته ودلالته ، فالقارىء

الحديث لا يهتزّ عندما يواجه قصائد المديح للأُمويين والعباسيين وسواهم ، لأنّ هموم عصره غير مرتبطة بتلكم العصور ، وهذا على العكس من الشعر الذي يتحدث عن النبي وأهل البيت لأنّهما يعبران عن البُعد العقائدي الذي يطبع الشخصية الإسلامية في جميع العصور . . .

ومهما يكن ، فإنّ ما يلفت النظر هو أنّ عملية التحويل من المقدمة الطلّلية إلى المقدمة النافية لها يظل طابع هذا الشاعر في غالبية قصائده من نحو قصيدته البائية التي وقفنا عند بعض أبياتها :

طربت وما شوقي إلى البيض أطرب	ولا لعبا مني ، وذو الشوق يلعب
ولم يلهمني دار ولا رَسْمُ منزل	ولم يتطربني بنان غضب . . . الخ
ولكن إلى أهل الفضائل والنهى	وخير بني حواء والخير يطلب ^(٣٧)

وكذلك قصيدته البائية الأخرى :

أنى ومن أين أبك الطرب	من حيث لا صبوة ولا ريب . . . الخ
إلى السراج المنير أحمد	لا بعد لمن رغبة ولا رهب ^(٣٨)

ونحو قصيدته :

مَنْ لقلب متيمّ مستهام	غير ما صبوة ولا أحلام
طارقات ولا أدكار غوان	واضحات الخدود كالأرام
بل هوأى الذي أجن وأبرى	لبنى هاشم فروع الأنام
للقريين من ندى ، والبعيد من الجور ،	في عُرى الأحكام

.....
مستفيدين ، متلفين ، مواهيب ، مطاعيم : غير ما إبرام
.....

(٣٧) شرح الهاشميات ، محمد الرافعي : مصر ، ص ٣٦ .

(٣٨) نفس المصدر : ص ١٦ .

أسد حرب ، غيوث جذب ، بهاليل ، مقاويل : غير ما أفدام^(٣٩)
وقد تتم عملية التحويل - ليس من خلال النفي للبُعد الغزلي أو الطَّلبي - بل
التحويل المباشر ، وهذا مثل قصيدته المعروفة عن الغدير :

نفى عن عينك الأرق المجوعا وهم يعتري منها الدموعا الخ
لفقدان الخضارم من قریش وخير الشافعين معاً شفيعاً الخ^(٤٠)

حيث ربط بين همومه مباشرة وبين انعكاسات شذائذ أهل البيت عليهم السلام
على همومه المشار إليها ، وهو تحويل فني ينسحب على الشعراء اللاحقين بصفته - قاعدة
بنائية في استهلال القصائد ، والمهم أن البناء الفني القائم على هذه المقدمات التحويلية
يتحرك في ثلاث سمات : المقدمة الحزينة التي تنفي ألم البكاء على الأطلال والمرأة ،
والمقدمة التي تنفي الشوق ، والمقدمة التي تندب أو تتشوق مباشرة ، وهي سمات سوف
تنسحب قاعدة فنية على مختلف العصور كما سنرى

وإذا تركنا عمارة القصيدة إلى عناصرها اللفظية والإيقاعية والصورية ، وجدنا أن
هذا الشاعر يعنى - كما أشرنا - بإحكام العبارة و(تغريبها) أيضاً أما الإحكام فيشكل
سمة ملحوظة يكاد يتفرد في صياغته هذا الشاعر ، فالقصيدة الثالثة مثلاً - فيما عرضنا
لبعض أبياتها ، نمضي على غمط واحد من انتخاب المفردة والتركيب اللذين يأخذان خطأ
ثابتاً من الصياغة على نحو :

ومغايير عندهنّ ، مغاوير ، مساعير ليلة الألبام

* * *

ومعلّون ، محرومون ، مقرون ، لحل قراره وحرام

* * *

ومصفين في المناصب محضين خضمين كالثرؤم السوام

* * *

(٣٩) نفسه : ص ٢٢ ، ٣٥ .

(٤٠) نفسه : ص ٨٠ ، ٨١ .

لا مهاذير في الندى مكائير ولا مصمتين بالإفحام

* * *

والولة الكفاة للأمر إن طرق بيتاً بمجهض أو تمام

* * *

والأساة الشفاة للداء ذي الريبة والمدركين بالأوغام

هذه النصوص تكشف عن جملة من الخصائص الفنية التي أتم بها هذا الشاعر . . . فالجملة الشعرية تأخذ هيئة لغوية خاصة تتوالى على نسق واحد مثل : (مغاير ، مغاوير ، مساعير ، مهاذير ، مكائير) . ومثل (مصفين) (محضين) (خضمين) ومثل (الولة الكفاة ، الأساة الشفاة ،) ، وصيغ الجمع المذكورة واستمراريتها في القصيدة دون توقّف إلّا نادراً ، يخلع عليها طابعاً متميزاً لم يتوفّر لدى أي شاعر . . .

وأما إيقاعياً : فالملاحظ أنّ ما يصطلح عليه بالترصيع (في اللغة البلاغية القديمة) قد عنيّ به الشاعر عناية ملحوظة كما هو مشاهد في النصوص أعلاه حيث إنّ مفردات البيت تتجانس في رويّها (ومغاير عندهن ، مغاوير ، مساعير . . .) فمغاوير ومساعير (ومغاير) تشكل كلمات ذات روي واحد بل تشكل هيئات متماثلة أيضاً ، وهكذا سائر النماذج . . . بل حتى (الترصيع) يأخذ مستويات متنوعة من التنظيم :

لنقرأ هذين البيتين من جديد :

مستفيدين ، متلفين : مواهيب ، مطاعيم : غير ما إبرام

.....

أسد حرب ، غيوث جذب : بهاليل ، مقاويل : غير ما أفدام

ففي البيت الأخير : تتم صيغتان من (الترصيع) هما (أسد حرب) (غيوث جذب) حيث تتوافق قافيتا (الحرب والجذب) . . . ، والصيغة الأخرى هي (بهاليل) (مقاويل) حيث تتوافق هاتان القافيتان ؛ في نفس البيت ، . . .

ونلاحظ أيضاً : نمطاً ثالثاً من (الإيقاع) هو : تكرار نفس الصياغة التي ينتهي

بها الروي ، حيث انتهت في البيت الأول ، بقوله (غير ما إبرام) وانتهت في البيت الآخر بقوله (غير ما أقدام) . . . هذا فضلاً عن قيم (إيقاعية) أخرى في نطاق (التوازن بين العبارات) مثل (مواهيب ، مطاعيم) الخ . . .

أولئك جميعاً ، تفصح عن أنّ هناك خصائص فنية يتميز بها هذا الشاعر عن سواء ، سواء أكان ذلك في صعيد اللغة الشعرية أو التركيب أو البناء ، أو القيم الفكرية والعاطفية التي لحظها مؤرخو الأدب وسواها ، مما لحظنا من خصائص أخرى لم ينتبه عليها المؤرخون ، بالنحو الذي لحظنا الحديث عنه . . .

وإذا كان (الكميت) يمثل الشاعر الملتزم في أول هذا العصر الذي نؤرخ له ، فإنّ هناك شاعراً من الطبقة الأولى أيضاً يُمثّل الشاعر الملتزم : لكن ، في أخريات العصر الذي نؤرخ له ، وهو :

السيد الحميري

يُعدّ هذا الشاعر من الأسماء المشهورة التي عرفت عصر الأدب العربي ، حتى أنّ لقب « السيد » الذي أطلق عليه : أصبح مختصاً به بحيث يتردد على ألسنة الشعراء والكتاب : بخاصة أنّ صفة (الالتزام) بالشعر المرتبط بأهل البيت (ع) : تظل منصرفه إليه ، حتى أنّ الشاعر المعروف البحرّي - حيث برز اسمه في فترة لاحقة - ألصقت به صفة منتزعة من (السيد الحميري) ، ونفاها الشاعر بقوله : أنّ الناس ظنّوا بأنّه « تجسم فيّ روح السيد » ، وهذا إن دلّ على شيء : فيدلّ على أنّ شخصية السيّد أصبحت نموذجاً بحيث يمكن أن يتلبسها البحرّي مثلاً ، أو يظنّ الناس أنّه قد تلبّس بها : علماً بأنّ البحرّي الذي وظّف شعره الزائف للسلّاطين ، لا يمكنه أن يصفو قلبه للمديح الخيّر : كما هو واضح .

وأبّا كان فإنّ شخصية « السيّد الحميري » ترتبط في أذهان المؤرخين قديماً وحديثاً (ويهمن منه : المؤرّخ القديم لأنّه أبصر بمنّاخ عصره) ترتبط بصفتين : الصفة الفنية والصفة الفكرية ، حيث اشتهر بكلتيهما وبلغ بهما : الدرجة الأولى من الصياغة . . . ومع أنّ صفته الفكرية يمكن أن تحتجز مؤرّخ الأدب من الإقرار بالحقيقة (لأنّ كثيراً من

المؤرخين دُرِجوا في مواكب السلاطين) ، لكن مع ذلك نجد أن واحداً منهم مثل (أبي عبيدة) عندما سُئل عن أشعر المولّدين ، قال هما : السيّد وبشار . . . (٤١)

والمعروف - وقد سبقت الإشارة إلى ذلك - أن هذا العصر شهد تطوّراً فنياً نسبياً أطلق عليه بـ (الأدب المولّد) مقابل (الأدب الموروث) ، ويعنون بذلك : بالتجديد الذي خبّره هذا العصر وما بعده . . . ومع إننا نتحفّظ في تقبّل هذا المصطلح : نظراً لأنّ التجديد لم يتناول إلّا جانباً جزئياً من الإغراق في التصوير أي : استخلاص صور تجريدية جديدة تتناسب مع سعة المعرفة التي وفدت في هذا العصر من خلال الترجمة والتلاقح الفكري مع المجتمعات الجديدة ، أو انتخاب اللغة غير المقرّنة بالبداءة ، بل اللغة اللينة ، مضافاً إلى اللغة المستدلّة التي تتعامل مع المنطق أحياناً ، إلّا أنّ ذلك يظل واقعاً قد ثبتته المؤرخون ، حيث يجيء (السيّد الحميري) في مقدمة الشعراء الذين حملوا لواء التجديد : حسب قول المؤرّخ أبي عبيدة وحسب ما نلاحظه بالفعل من توليده لبعض العناصر الصورية والبنائية أيضاً . بيد أنّ مؤرّخي الأدب الآخرين قديماً وحديثاً حصروا التجديد عند بشار ومسلم بن الوليد وأبي نؤاس ، ثم : أبي تمام وابن الرومي في العصور اللاحقة ، وأهمّلوا (السيّد الحميري) : نظراً لالتزامه الفكري الذي لم يرقّ لأتباع السلاطين ، لذلك نجد أنّ بعض المؤرخين يشير إلى هذه الحقيقة بصراحة لأنّه مرغم على التسليم بجودة الشعر الذي أبرز هذه الشخصية ، حيث نجد المؤرّخ والكاتب المعروف « الأصمعي » يصرّح (عندما عرض عليه السيّد الحميري) قائلاً (ما أسلكه لطريق الفحول لولا مذهبه ولولا ما في شعره ما قدمت عليه أحداً من طبقته) . . . لنلاحظ أهمية هذا التصريح من كاتب معروف ، حيث جعله من الطبقة الأولى من الشعراء لولا مذهبه الالتزامي الذي لم يرقّ لهذا الكاتب . . . كما أنّ (بشاراً) نفسه - وهو على رأس المجدّدين ممن اقترن اسمه باسم الحميري - كما لحظنا - عندما وقف على شعر السيّد علّق قائلاً (لولا أنّ هذا الرجل شغل عتاً بمدح بني هاشم لشغلنا ، ولـ شاركنا في مذهبنا لأتبعنا) . . .

المهم ، أنّ إقرار الرجال المعنيين بشؤون الأدب بمن عاصر : السيّد -

بعده ، يكشف عن جانبين - كما قلنا - في شعره : الفن والالتزام .

ولعلّ أفصح ما يوضح مذهبه الالتزامي هو وقوفه على شعراء العصر الذين شغلوا بمدح السلاطين ، حيث عقّب على إنشاد أحدهم قائلاً :

أيها المادح العباد ليُعطي إنّ الله ما بأيدي العباد
فاسأل الله ما طلبت إليهم وارج نفع المنزل العواد
لا تقل في الجواد ما ليس فيه وتسمي البخيل باسم الجواد^(٤٢)

إنّ هذه الأبيات تكشف عن خارطة الأدب في هذا العصر أو العصر السابق أو اللاحق : حيث وظّف أغلب الشعر في مدح السلاطين وسواهم : طمعاً بالمال أو رهبة منهم ، . . . إلّا أنّ هذا الشاعر أوضح بما لا ليس فيه : أنّ الله تعالى هو الذي يُعطي العباد ما يطلبون وليس العباد ، وأوضح بأنّ الشعراء يسمّون (البخيل) جواداً أو يببالغون في السخي بحيث يصفون عليه سمات أكثر مما يحتمله واقعه . . . ومن هذا نستخلص أنّ الشاعر الحميري (ملتزم) حقاً ، لا يتجه إلى مخلوق : في مدح أو سواه ، بل يتجه إلى الله تعالى وإلى من أصطفاهم أئمة على الخلق ، . . . وهذا ما يمكن ملاحظته في اتجاهه إلى مديح أهل البيت عليهم السلام ، حتى عُرف مذهبه الفكري بهذا الاتجاه : كما لحظنا في تصريحات الأصمعي وبشار والبحري وسواهم . . .

طبيعياً، ثمة إشارات تاريخية إلى كون السيد الحميري قد اعتنق بعض المذاهب الباطلة أو مارس بعض المفارقات ؛ إلّا أنّ المهم هو : المرحلة الأخيرة التي تسبق وفاة الشخصية ، فكم نخطيء فكرياً أو مفارق دينياً : ثم يتبصر ويتوب عن الذنب ، ويصبح شخصية ملتزمة إسلامياً ، حيث إنّ الأمور بخواتيمها : كما هو واضح . . .

وأياً كان ، يعيننا أن نعرض لنماذج من شعره : لملاحظتها فنياً وفكرياً . لنقرأ هذه المطالع الصاعدة أولاً :

هلاً وقفت على المكان المعشب بين الطويلع ، فاللوى ، من كبكب^(٤٣)

(٤٢) نفس المصدر : ص ٢٣٨ ، ٢٣٩ .

(٤٣) نفسه : ص ٢١٣ .

هل عند من أحبت تنويل أم لا ، فإنَّ اللّوم تضليل (٤٤)

* * *

لأمَّ عمروا باللّوى مربع طامسة أعلامها بلقع (٤٥)

* * *

هب عليّ بالّلام والعذل وقال : كم تذكر بالشعر الأوّل (٤٦)

* * *

منحت الهوى المحض مني الوصيّا ولا أمنح السوء إلاّ عليّا (٤٧)

* * *

يا بائع الدين بدنياه ليس بهذا أمر الله (٤٨)

* * *

أمرر على جدث الحسين فقل لأعظمه الزكيّة (٤٩)

هذه المطالع تكشف عن مستويات (البناء الفني) أولاً (من حيث الاستهلال) حيث تنوّع الاستهلال بين الشكل التقليدي الذي (يتحوّل) بالمطلع إلى أهل البيت (ع) ، وبين الشكل الجديد المباشر (مثل النموذجين الأخيرين) ، . . . كما يكشف عن المستويات اللفظية والإيقاعية ، حيث تظل الأوزان المتسمة بطابع الخفة ، السرعة ، والتتابع : غالباً على الأوزان المتسمة بالطول ، والتمطيط ، والتأني (مثل وزن : الطويل ، البسيط ، الخ . . .) إنّ أوزاناً من نحو :

هب عليّ بالّلام والعذل

ونحو :

يا بايع الدّين بدنياه ،

(٤٤) نفسه : ص ٢٤٠ .

(٤٥) نفسه : ص ٢١٩ .

(٤٦) نفسه : ص ٢٢٥ .

(٤٧) نفسه : ص ٢٣١ .

(٤٨) نفسه : ص ٢١٣ .

(٤٩) نفسه : ص ٢٣٥ .

ونحو :

لَأَمْ عمرو باللّوى مربع

ونحو :

هل عند من أحببت تنوّل

تكشف عن جمالية فائقة (من حيث الإيقاع) حيث ترتبط بسرعة وخفة وتتابع
الوحدات الصوتية المتعاقبة واحدة بعد الأخرى . . .

كما أنّ الإشراق اللفظي أو نعومة الجرس تلعب دوراً فائقاً من تلوين الإيقاع
المدهش . . . انظر إلى النموذج الأول مثلاً :

هلاً وقفت على المكان المعشب بين الطويلع فاللوى من كبكب

تجد أنك أمام إنسيائية عجيبة ، وإشراق ، ونعومة ، وجرس متصاعد ،
متجانس ، . . . مضافاً لكون ذلك يقترن : باللغة المتسمة بالوضوح والألفة حيث لا
مكان للعبارة الغريبة أو الملتوية أو المبتذلة . . .

وتجد - من حيث العناصر اللفظية الأخرى : أدوات (الحوار) و (التساؤل)
(المخاطبة) : من نحو « هبّ عليّ بالّلام والعذل وقال : (هل عند من أحببت تنوّل
أم لا ؟) (هلاً وقفت ؟) (أمرر على . . .) الخ . . . كما تجد (القَسَم) وأدواته ،
والجمل المعترضة ، يُضفي جمالية أخرى على نتاجه ، من نحو :

أقسم بالله وآلائه - والمرء عمّا قال مسؤول -

إنّ علي بن أبي طالب على التّقى والبرّ مجبول^(٥٠)

حيث إنّ كلّاً من (القَسَم) و (الجملة المعترضة) : لعب دوراً جمالياً في النصّ .
وبعامة ، يمكننا أن نقف عند أي نموذج : لملاحظة هذه الخصائص أجمع ، من
نحو :

لَأَمْ عمرو باللّوى مربع طامسة أعلامها بلقع

ترورع عنها الطير وحشية	والوحش من خيفتها تفزع
رقش يخاف الموت من نقشها	والسُّم في أنيابها منقع
برسم دار ما بها مؤنس	إلا صلال في الثرى وقع
.....
قالوا له : لو شأت أعلمتنا	إلى من الغاية والمفزع
فقال : لو أعلمتكم مفزعا	كتتم عسيتم فيه أن تصنعوا
صنيع أهل العجل إذ فارقوا	هارون ، فالترك له أوسع
وفي الذي قال بيان لمن	كان إذا يعقل أو يسمع
.....
يقول والأملاك من حوله	والله فيهم شاهد يسمع
من كنت مولاه ، فهذا له	مولى فلم يرضوا ولم يقنعوا
فاتهموه وحنث فيهم	على خلاف الصادق الاضلع ^(٥١)
.....

والملاحظ أن هذه القصيدة قد اقترنت - من جانب - بشروح وتعليقات طوال عصور الأدب ، كما (تُمسّت) من قِبَل شعراء متنوعين طوال العصور المشار إليها : تأكيداً لأهميتها فكرياً وفنياً ، حيث أنشدها عند الإمام الصادق (ع) ، وحيث اقترنت ببعض (الرؤيا) للنبي (ص) واستنشاده إياها : حسب ما يذكره أكثر من مؤرخ من مؤرخي الأدب . . .

المهم ، أن « إيقاعها » يمضي على هذا النحو المشعّ بالإنسيابية والنعومة والرشاقة والخفّة ، وأن (أدواتها اللفظية) : تمضي على هذا النحو المشحون بالحوارات (قالوا له) (فقال) (من كنت مولاه) (يقول) الخ ، وبالجمل الاعترافية (والله فيهم شاهد يسمع) ، وإن (صورها) تحتشد بالصورة (التضمينية) (صنيع أهل العجل إذا فارقوا هارون) ، أو الصورة الاستعارية (رقش يخاف الموت . . .) الخ . . .

ولنقرأ أيضاً :

أمرر على جدث الحسين وقل لأعظمه الزكِيَّة
يا أعظمًا لا زلت من وطفاء ساكبة رويَّة
مالذَّ عيش بعد رضك بالجياد الأعوجية
قبر تضمَّن طيباً آباؤه خير البريَّة
والخير والشيم المهذَّبة المطيَّبة الرَضِيَّة^(٥٢)

.....

الملاحظ - في هذا النص وسواه - فضلاً عما لحظنا من الخصائص المتقدمة ، أنَّ اللغة المباشرة هي أشدَّ كثافة من اللغة المصوِّرة ، ... ومع أنَّ (الصورة) هي التي تمنح الشعر (عمقاً) ، إلَّا أنَّ هذا الشاعر قد (عوّض) عن الصورة ، عنصر « اللغة » أي : اللغة الإيقاعية بعامه (وليس الإيقاع القائم على تنويع الصوت : من حيث التوافق بين العبارات أو القرارات التي شهدنا عند الكميّ مثلاً) بل : اللغة القائمة على انتخاب العبارة اللينة ، مشفوعة بعنصر (الاستدلال) هي التي تهب هذا الشاعر سمة خاصة نفترق عن السمة التي لحظناها عند الكميّ : حتى يمكن القول بأنَّ الكميّ (ينحت) الصوت ، والحميري (يلونه) ، فيجيء الإيقاع عند الأول (فخماً) وعند الآخر (جميلاً) يتزاهى بإشراقه ...

وأما فكرياً : فقد سبق القول بأنَّ « السيد » يظل حائماً على عاطفة أهل البيت عليهم السلام (مثل الكميّ) ، مع تأكيد ملحوظ على حادثة الغدير ، حتى أنه لا نكاد نخلو قصيدة من الإشارة إلى هذا الجانب ، بحيث إنَّ صوغه لعبارة (من كنت مولاه : فعليّ مولاه ...) أو عبارة (غدير خم) أو أنه (ع) بمنزلة هارون ، تأخذ صياغات (متماثلة) من جانب و (متخالفة) من جانب آخر : حسب متطلبات الإيقاع الذي ينتظم القصيدة ، ... ولنقرأ مثلاً :

هذا عليّ بن أبي طالب مولى لمن قد كنت مولاه^(٥٣)

(٥٢) نفسه : ص ٢٣٥ .

(٥٣) نفسه : ص ٢١٣ .

- فوالِ مَنْ والاه يا ذا العلا
 * * *
 أوصى النبي له بخير وصية يوم الغدير بأبين الإفصاح^(٥٤)
 من كنت مولاه فهذا ، واعلموا
 * * *
 ألا إن من أنا مولى له فمولاه هذا
 فهل أنا بلغت ، قالوا : نعم فقال : اشهدوا غيباً أو حضوراً^(٥٥)
 * * *
 من كنت مولاه فهذا له مولى ، فكونوا غير كفار^(٥٦)
 * * *
 ألسن مولاكم ، فذا مولى لكم والله شاهد بذا ، عز وجل
 وعاد من عاداه واخذل من خذل^(٥٧)
 وقال من قد كنت مولى له فذا له مولى لكم موئلا^(٥٨)
 * * *
 أيها الناس فمن كنت له والياً ، يوجب حقي في القدم
 فعلي هو مولاه لمن كنت مولاه قضاء قد حتم^(٥٩)
 * * *
 هذا وليكم بعدي ، أمرت به حتماً ، فكونوا له حزباً وأعواناً^(٦٠)
 * * *

(٥٤) نفس المصدر : ص ٢١٤ .

(٥٥) نفسه : ص ٢١٧ .

(٥٦) نفسه : ص ٢١٨ .

(٥٧) نفسه : ص ٢٢٦ .

(٥٨) نفسه : ص ٢٢٧ .

(٥٩) نفسه : ص ٢٢٩ .

(٦٠) نفسه : ص ٢٣٠ .

وقال : أَلَا مَنْ كُنْتُ مَوْلَاهُ مِنْكُمْ فَمَوْلَاهُ مِنْ بَعْدِي عَلَيَّ فَادْعُونَا^(٦١)

* * *

فَمَنْ أَنَا كُنْتُ مَوْلَاهُ فَلِإِنِّي جَعَلْتُ لَهُ أَبَا حَسَنٍ وَلِيًّا^(٦٢)

* * *

أَلَا مَنْ كُنْتُ مَوْلَاهُ ، فَهَذَا لَهُ مَوْلَى ، وَكَانَ بِهِ حَفِيًّا^(٦٣)

إنَّ هذه النصوص وسواها : تكشف عن خصيصة فكرية هي : مدى تصاعد الشاعر في التزامه بالمنحى الفكري الذي يتشرب مبادئ الرسالة في خطوطها التي جسدتها حادثة الغدير ، بحيث انسحبت على كل قصيدة تصدر عنه ، وهو أمر يكشف - مضافاً لما تقدّم - عن جانب من الشريحة الاجتماعية عصرئذٍ بحيث إنَّ عنصر (الاحتجاج) و (الاستدلال) يضطرّه إلى أن يثبت في كل قصيدة : (هذه العبارات بأعيانها) جواباً للتيارات التي تحيا بمناخ عن هذه الحقيقة ، . . . والمهم - بعد ذلك كله - أنَّ هذه الخصيصة الفكرية مقترنة بالخصيصة الفنية التي أشرنا إليها (لغته المشرقة) ، تظل من الظواهر التي تطبع هذا الشاعر وتميّزه - من جانب عن شعراء الاتجاهات الأخرى ، وتماثله - من جانب آخر - مع شعراء الالتزام .

إذا كان « السيد الحميري » يمثل : واحداً من الطبقة الشعرية الأولى ، وفق تقرير مؤرخي الأدب ، فإنَّ هناك شاعراً آخر (يجسّد نفس الالتزام الإسلامي) فكرياً ، كما يجسّد نفس الطبقة الأولى - فنياً ، وذلك باعتراف « السيد الحميري » ذاته ، ألا وهو الشاعر :

العبيدي

إنَّ هذا الشاعر - سفيان بن مصعب العبيدي الكوفي - يظل واحداً من الأسماء

(٦١) نفسه : ص ٢٣٠ .

(٦٢) نفسه : ص ٢٣١ .

(٦٣) نفسه : ص ٢٣١ .

التميزة فنياً ، حتى أن (السيد الحميري) صرّح ذات مرة ، قائلاً : بأنّه (أي الحميري) أفضل الشعراء فنّاً إلّا (العبدى) ، حيث أقرّ بأنّ « العبدى » يفوقه فنّاً في الشعر . . .

وأما فكرياً فيكفي أنّ الإمام الصادق (ع) قال : (علّموا أولادكم شعر العبدى ، فإنّه على دين الله) . . . إنّ هذه الوثيقة المهمة : تُعدّ أبرز وثيقة يقدّمها الإمام (ع) حيال شاعر ملتزم ، فيما لا حاجة إلى الحديث عن الالتزام لدى هذا الشاعر . . . مضافاً إلى أنّه كان يلقي بعض قصائده بحضور من الإمام الصادق (ع) ، وكان (ع) يدعو أفراد عائلته (وراء الستار) للاستماع إلى قصائد هذا الشاعر ، فضلاً عن سماحه لأن يترجم بعض الأحاديث : شعراً ، مما يكشف ذلك كلّ عن (التزامية) هذا الشاعر^(٦٤) . . .

وأما فنياً : فإنّ اللغة الإنسيابية : مع إحكام العبارة ، وتوشيحها - دون إنقائها بالعنصر الصوري ، تظل طوابع عامة لتتاجه ، خلا عنصر (التضمين) الصوري الذي يُعنى به كما سنرى ولكن بعامّة يُلاحظ : أنّ الشاعر لم يمارس عملية (تغريب) للصورة بل يصوغها واضحة مألوفة (شأن غالبية الالتزاميين) حتى أنّه ليصوغ في كثير من الأحيان : الصور التي تتردّد على الألسنة (دون أن تكون مبيّنة له) وهذا من نحو :

يا سادتي يابني علي	يا آل طه وآل صاد
من ذا يوازيكم وأنتم	خلائف الله في العباد
أنتم نجوم الهدى اللواتي	يَهْدِي بها الله كل هاد
لا زلتُ في حبكم أوالي	عمري وفي بغضكم أعادي
وما تزوّدت غير حبي	إيّاكم وهو خير زاد ^(٦٥)

فالصور من نحو (نجوم الهدى) و(خير زاد) وسواهما (مضافاً إلى « التضمين » - يا آل طه وآل صاد) تظل من النوع الذي يتردّد على كل لسان فيما يطلق عليه - في

(٦٤) انظر ترجمته في الغدير : ج ٢ ، ص ٢٩٠ ، ٣٢٧ .

(٦٥) نفس المصدر : ص ٣١٧ .

اللغة الفنية - بـ (التجربة أو الخبرة الماثورة أو المألوفة) على الألسن أو مطلق ما يخبره الناس من ظواهر بيئية مختلفة ...

يلاحظ أن الشاعر : يُعنى بنحو ملحوظ - أيضاً ، بعنصر « التضمنين » و « الاقتباس » إلى الدرجة التي نجده من خلاله : ينقل (الحديث الوارد عن النبي (ص) أو أهل البيت (ع)) : شعراً ، فضلاً عن تضمينه واقتباسه ونقله : للنص القرآني الكريم ... لكن بما أن النمط الأخير من الشعر يتتمي إلى الشعر (العلمي) - أي : الشعر الذي ينقل الحقائق كما هي - لا نجد مسوغاً للاستشهاد به بقدر ما يعيننا أن نشير فحسب إلى أن (التزامية) الشاعر : تظل محفورة في عصبه بحيث لا يُعنى إلا بما هو (إسلامي) : بما هو قرآن وحديث وسيرة شرعية ...

ومن نماذجها (التضمنية) و (الاقتباسية) :

وأنتم على الأعراف - وهي كتائب من المسك ، ربابها بكم يتضوع^(٦٦)

حيث ضمناها : « الأعراف » و « شخصيات أهل البيت (ع) » ، عبر لغة غنائية مثيرة : من حيث إيقاعها الذي يتحسس المتذوق للشعر ... ومن نحو :

صديقة خلقت لصديق	شريف في المناسب
اختاره واختارها	طهرين من دنس المعاييب
اسماهما قرنا على سطر	بظل العرش راتب ^(٦٧)

حيث صاغ هذه الحقيقة (بلغة الشعر) - وليس بلغة التقرير - معتمداً عناصر (الصورة) (سطر بظل العرش) ، و (التكرار والتجانس) (اختاره واختارها) الخ ...

تيارات شعرية أخرى

النهائج المتقدمة : تمثل اتجاهات أدبية ذات طابع اجتماعي (تسجيل الأحداث

(٦٦) نفسه : ص ٢٩٦ .

(٦٧) نفسه : ص ٣٠٥ .

السياسية) ، واتجاهات (ملتزمة إسلامياً) . . . لكن : إذا تابعتنا خارطة الأدب في هذا العصر الذي نؤرخ له ، نجد أنّ أول طابع - يؤكده المؤرخون للأدب - هو : دخول ما يسمّى بـ (التيار المولّد) أي : الأدب الذي طرأ عليه شيء من التجديد ، . . . وقد لاحظنا أنّ بعض المؤرخين : يعدّون كلاً من الحميري وبشار بن برد : رائدين في هذا الشعر الجديد . . . أمّا (الحميري) فقد تقدّم الحديث عنه ،

وأما الأخير ، وهو :

بشار بن برد

فيلاحظ أنّ هذا الشاعر لم يمثّل تياراً خاصاً بقدر ما يتوزّع في أفكار متنوعة : بعضها (منحرف) دون أدنى شك ، مثل نتاجه الغزلي الذي لا يحظى بتقديرنا البتة ، ومثل بعض أفكاره عن الحياة والمجتمع والكون ، ومثل بعض مدائحه أو أهاجيه . . . إلّا أنّ الشاعر المذكور - لا يتميّز عن أي شخص آخر : من حيث إمكانية صدوره عن أدب إيجابي في الميدان السياسي والأخلاقي ونحوهما ، . . . فقد سجّل - كما يقول المؤرخون - ثورة : إبراهيم التي تقدّم الحديث عنها ، مثلما حمل على السلطة العباسية وذكرها بالمصير الذي انتهى الأمويون إليه ، مسجلاً بذلك حقيقة اجتماعية سبق أن أوضحناها ألا وهي : أنّ الأصوات الشعرية والنثرية طالما تسجل - في لحظات من يقظتها الفكرية ، أو في اللحظات الحاسمة التي يضطر فيها الشخص أن يفضح السلطة الدنيوية - طالما تسجل هذه الأصوات حقائق الانحراف الذي يطبع سلوك السلاطين أو مطلق المنحرفين ، حيث لاحظنا سابقاً كيف أنّ العباسيين فضحوا الأمويين ، وكيف أنّ الشعراء - ومنهم بشار - يبدأ فيفضح كلا من الأمويين والعباسيين ، مما تجسّد مثل هذه الظاهرة : حقيقة اجتماعية تجعل كل ما قيل من شعر المديح لسلاطين الدنيا - وهو نتاج ضخم مع الأسف - شعراً زائفاً لا قيمة له البتة . . .

وأيّاً كان ، فإنّ الشخصية حينما لم تصدر عن موقف التزامي سويّ ، عندئذٍ تضطرّ إلى الخوض في تجارب تنفّس من خلالها بعداً إنسانياً يحقق لها توازن النفس في غمرة فقدانها للقيم العبادية ، . . . وهذا ما يمكن ملاحظته في نماذج من نحو :

إذا أبصر المرء المروءة والتقى فإن عمى العينين ليس بضير
رأيت العمى خيراً وذخراً وعصمة وإنّي إلى تلك الثلاث فقير^(٦٨)

طبيعياً ، أن الشاعر - كما هو معروف - « بصير العينين » - أي أعمى - وهو أمر لا يد للإنسان فيه - كل ما في الأمر أن الشخصية من الممكن أن تتحسس (القصور) حيال هذه العاهة : إذ لم تمتلك وعياً عبادياً ، لأنّ المعيار العبادي هو « التقوى » وليس البصر أو العمى ، . . . أما في حالة امتلاك الشخصية للوعي العبادي فليس هناك أي إحساس بالقصور . . . وتبعاً لذلك فإنّ حجم الوعي العبادي يقرّر ما إذا كان هذا الشاعر (عندما يتحدث عن العمى والبصر) إنّما يتحدث عنه وفق استجابته سوية أو غير سوية أو ممتزجة بين السواء وعدمه ، . . لكن ، ما ينبغي ملاحظته هو : أن الحقائق التي يطرحها في هذا الميدان تظل تشبهاً بقيم إنسانية سليمة ، حيث إنّ المروءة والتقى والذخر والعصمة وما إليها تجسّد ظواهر إيجابية دون أدنى شك : بغض النظر عن طبيعة المحرك أو المنبه النفسي لطرح هذه المبادئ التي نعتقد بأنّ فقدانها إلى القيم العبادية تضطره إلى التشبث بها كما قلنا .

وبالاحظ أيضاً : أن إحساس الشاعر بهذا الجانب ، يدفعه إلى أن يغور إلى دلالات جديدة ذات عمق ، وهذا من نحو قوله :

وغاص ضياء العين للقلب فاغتندى بقلب ، إذا ما ضيّع الناس ، حصلاً
وشعر كنور الرّوض لاءمّت بينه بقول : إذا ما أحزن الشعر ، أسهلاً^(٦٩)

فالشاعر هنا : يتّجه إلى عنصر (الصورة) المتميزة بعمق الدلالة : نتيجة إحساسه بالسمة المذكورة ، حيث (استعار) للضوء طابع الغوص إلى القلب ، فأصبح القلب هو البصير وليس العين ، . . . وهذه حقيقة ذات أهمية : ما دنا نعرف وفقاً للمفهوم الإسلامي القائل بأنّ البصر هو بصر القلب وأنّ العمى هو عمى القلب . . لكن ، هل أن الشاعر : اهتدى إلى هذه الحقيقة نتيجة لفهم عبادي أم لإحساس بالقصور الذي يدفعه إلى التشبث بهذه القيم ؟

(٦٨) ديوان بشار بن برد : دار كرم ، دمشق ، ص ٣٩ .

(٦٩) نفس المصدر : ص ٦٧ .

التوليد الفني

إن أمثلة هذه (الصورة) تدفعنا إلى أن نعرض لسمة (التوليد) التي قلنا بأن المؤرخين خلعوها على كل من بشار والحميري ، حيث يمكن انسحابها على كل من الصورة واللغة الشعرية ، ... أما الصورة فيمكن ملاحظتها من حيث البعد التجريدي والبعد المنطقي ...

أما البعد التجريدي

فيتمثل في رصد العلاقات العميقة بين الأشياء ، وهذا مثل قوله :

أظلت علينا منك يوماً سحابة أضاءت لنا برقاً وأبطأ رشاشها
فلا غيمها يجلي فيأس طامع ولا غيثها يأتي فيروي عطاشها^(٧٠)

وأما البعد المنطقي

فيتمثل في اعتماد اللغة المنطقية من استدلال أو تقسيم ونحوها : في توليد الصور ، وهذا مثل قوله :

إذا المرء لم يفضل ، وقام بكله فليس به بأس ، وليس بكامل
وإن كان ذا فضل وقام بكله فسام به أهل العُلا والفضائل
وإن كان لا فضل ولم يغن كله فناد به في الناس : هل من منازل^(٧١)

واضح أن الفارق بين هذين النموذجين يتمثل في الفارق بين عنصرَي « التخيل » و « المنطق » ، إلا أن كليهما قد فرضته طبيعة الحياة الثقافية التي طبعت هذا العصر : كما قلنا

المهم ، أن انعكاسات الحياة الثقافية الجديدة ، قد تبلورت بنحو أشد وضوحاً من

(٧٠) نفسه : ص ٤٧ .

(٧١) نفسه : ص ٦٩ .

ميدان الشعر الذي لحظنا أنّ تطوّره لم يحدث بنحو يُعتدّ به ، . . . وهذا على العكس من فن آخر ، هو :

الفن القصصي في هذا العصر

بلاحظ ، أنّ التطور الذي فرضته الترجمة من جانب وطبيعة التوسع الجغرافي من جانب آخر ، والتطور الثقافي بعامه ، أفرز غطاءً من الأدب هو : الأدب القصصي ، وعندما نقول « الأدب القصصي » لا نقصد منه : القصص بمعناه الفني الذي يصوغ أحداثاً ومواقف وشخصاً وبيئات : من خلال رصد منتخب لها واقعي مثل القرآن الكريم ، أو يصطنع حبكة قصصية وفق لغة خاصة من السرد والوصف والمحاورة : كما هو شأن الأدب المسرحي الذي خبرته المجتمعات الإغريقية مثلاً فيما ترجم نتاجها عصرئذ ، وإنما نقصد القصة - ولو بنحو من التجوّز - حتى لو كانت في نطاق مجرد القصّ الساذج الذي يتضمن سرداً لحادثة ووصفاً لها أو لبطل ، أو حوار يجريه على لسانه الخ . . . وفي هذا النطاق نعتز على نتاج قصصي - ولكنه مترجم في المقام الأول : مع توشيح ببيئة محلية ، وهذا مثل : كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة ، ومثل ما ورد من نصوص تتحدّث عن أشخاص أسطوريين أو واقعيين - وهذا غير مترجم - يرسمون وفق مغامرات بطولية أو جنسية أو دينية أيضاً . . .

ويبرز اسم ابن المقفع في ميدان الترجمة مقترناً بالكتاب المعروف « كليلة ودمنة » حيث يتضمن مجموعة حكايات لأبطال محتملين أو أسطوريين من حيوانات أو جن : صيغت من أجل استخلاص عظة فيها ، وهي عظة تظل في قسم منها إسلامية صرفاً ، وفي قسم آخر منها إنسانية بعامه ، ممّا يقوّي الظن بأنّ واضعها هو الاسم المشار إليها سابقاً ، أو لا أقلّ أنّه حوّر مناحها وأبطالها - والكتاب هندي في الأصل كما يقول مؤرخو هذا الفن أو تأثّر بها بنحو عام . . . ومهما كانت الحقيقة ، فإنّه لا يتجه بطبيعة الحال لأيّ عمل قصصي : ساذجاً كان كالنموذج الذي أشرنا إليه أو ناضجاً كما هو شأن العمل القصصي في نتاجه قديماً وحديثاً : إذا قورن بالقصص القرآني الذي خبره مجتمع المسلمين فيما نتوّع أن يستلهم منه الكتاب نماذج لأعمالهم ، ولكن هذا ممّا لم يحدث بقدر ما أثار الانتباه إلى وجود القصص فحسب . . . وإذا كانت ثمة قيمة لحكايات كليلة

ودمنة ، فلأنها تتضمن - كما أشرنا - حكمة وراء كل واحدة منها وهذا مما يشفع لها بالتسجيل .

واليك نموذجاً منها :

(زعموا أنّ ناسكاً من النّسك كان بأرض جرجان وكانت له امرأة صالحة معه صحبة فمكثا زماناً لم يرزقا ولداً ثم حملت بعد الإياس فسرت المرأة وسرّ الناسك بذلك وحمد الله تعالى وسأله أن يكون الحمل ذكراً وقال لزوجته : ابشري فإنّي أرجو أن يكون غلاماً فيه لنا منافع وقرّة عين ، اختار له أحسن الأسماء وأحضر له جميع المؤدّبين ، فقالت المرأة : ما يحملك أيّها الرجل أن تتكلّم بما لا تدري أن يكون أم لا ؟ لا تعجل بذكر ما ينبغي ذكره وما لا تدري أبصّح أم لا يصّح ، ولكن أدع ربّك وتوسّل إليه وتوكّل عليه ، فإنّ التصاوير في الحائط إنّما هي ما دام بناؤه قائماً فإذا أمر تعالى لم يقدر عليها ، فاتعظ الناسك بما حكّت زوجته . ثم أنّ المرأة ولدت غلاماً جميلاً ففرح به أبوه وبعد أيام حان لها أن تغتسل ، فقالت المرأة للناسك : اقعد عند ابنك حتى أذهب إلى الحمام واغتسل وأعود ، ثم أنّها انطلقت إلى الحمام وخلّفت زوجها والغلام فلم يلبث أن جاء رسول الملك يستدعيه ولم يجد من يخلفه عند ابنه) بعد ذلك تذكّر الحكاية أنّ حيواناً داجناً كان في بيته وإنّ حيّة خرجت فجأة فقتلها الحيوان الداجن وامتلأ فمه من دمها ، وجاء الرجل فظنّ أنّ الحيوان الداجن قد خنق ولده فقتل الحيوان ، ولكنه وجد بعد ذلك ابنه سليماً فندم وقال محاوراً نفسه (ليتني لم أرزق هذا الولد ، ولم أغدر هذا الغدر) وتدخل امرأته فتجده مهموماً ويخبرها بما حدث فتقول له : (هذه ثمرة العجلة لأنّ الأمر إذا أفرط مثل الكلام إذا خرج ، والهـم إذا مرّق لا مردّ له) (٧٢) فالحكاية تتضمن أحداثاً بسيطة مثل (الابن والقتل) وأكثر من موقف ، وتحدث عن التعجّل في الأمور ، كما أنّها فنيّاً تتضمن سرداً وحواراً ، فضلاً عن تضمينها حواراً داخلياً ، وفضلاً عن أنّها تتضمن عنصراً تصويرياً قائماً على التمثيل من نحو (فإنّ التصاوير) ومن نحو (والسهم إذا مرّق . . .) وإذا أردنا أن ننساق مع لغة النقد القصصي التي تنكر على الكاتب أن يتدخّل : فيعدّ الوعظ المباشر عيباً فنيّاً ، فإنّ الوعظ هنا جرى على لسان

البطلة وليس الكاتب فتعدّ الحكاية جديدة ، لولا أن الوعظ جاء صريحاً ومباشراً ، ولكن هذا ليس بعيب - في تصوّرنا - لولا أنّه صيغ بنحو آخر . . .

أمّا ألف ليلة وليلة فيقول المؤرخون بأنّها ذات أصول متعددة فارسياً وهندياً وإغريقياً ، إلّا أنّ صياغتها عربية ذات بُعد إسلامي في كثير من فصولها . . . والكتاب يتناول حدثاً أسطورياً عن ملك فارسي (شهریار) كان يقتل كلّ من يتزوجها بعد ليلة أثر حادث مربر ، فتزوّج يوماً جارية عاقلة (شهرزاد) فاحتالت عليه بقصة ذات تشويق ومحاولة بحيث تستبقي فصلاً منها إلى ليلة أخرى ، وهكذا حتى تتم ألف ليلة وليلة ، وعندها يدرك الملك حقيقة الموقف فيعدل سلوكه ويستبقيها . والمهم ، فكراً أنّ القصة تتضمّن بُعداً أخلاقياً من حيث الفكر كما تتضمن بُعداً فنياً من حيث الوصل الفني بين الحكايات ، وإن كان هذا الوصل يقوم على « الاستطراد » و « التداعي » غير المبرر نفسياً ، إلّا أنّه بعمامة يحقق عنصر الإشباع القائم على التشويق والمحاولة ، وخلا ذلك فإنّ الأبطال والأحداث والمواقف والبيئات ، مطبوعة بسمة السذاجة والأسطورة والمبالغة والتحريك الجنّي والحيواني غير المبررين الخ ، والملاحظ أنّ الشعر والأمثال (أو لنقل : الحكمة التي تستهدفها الحكاية) يلعب دوراً كبيراً في هذه الصياغة القصصية ، وهي صياغة لا ننكرها من حيث كونها هي العصب الفكري المستهدف بخاصة أنّ ذلك العصر لم يتح له أن يصوغها بالنحو الفني . . . والشئ الذي يدعو إلى الغرابة هو : أنّ القصص القرآني الكريم المتضمن لأهداف فكرية يطرح بعضها في هذه الحكايات لم يفد منه فنياً : مع أنّ مؤلّف أو مؤلّفي أو مقتبسي هذه الحكايات يفيدون من الفن القصصي فيه ، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على ضعف القابلية الفنية لدى هؤلاء واعتمادهم فيما يبدو على البناء القصصي المترجم ، وتقريبه فحسب . . . وآياً كان يمكننا أن نستشهد بنموذج قصير من هذه الحكايات لتبيّن هذه المستويات المشار إليها .

(قالت شهرزاد : بلغني أيّها الملك السعيد أنّ صياداً فقيراً طاعناً في السن كان له زوجة وثلاثة أولاد ، وكان من عادته أن يرمي شبكته أربع مرات كل يوم ، فخرج يوماً من الأيام فألقى شبكته في البحر وأخذ ينتظر إلى أن استقرّت في الماء وجمع خيطانها فوجدها ثقيلة فجذبها فلم يقدر على ذلك ، فأسرع إلى الشاطئ ودقّ وتدّاً وربطها به وغطّس في الماء حول الشبكة وما زال يعالجها حتى أخرجها بعد عناءٍ شديد) هنا تقول

الحكاية بأنه وجد حيواناً ميتاً بدلاً من السمك ، فحزن وأنشأ يقول :

(يا خائضاً في ظلام الليل والهلكة أقصر عنك فليس الرزق بالحركة)

ثم يجرب حظه من جديد فيُخرج قدرٌ فيه رمل وميتة ، فيقول :

يا حرقه الدهر كُفّي إن لم تكفني فعفي

خرجت أطلب رزقي وجدت رزقي توفي

كم جاهل في الثريا وعالم متخفي

ثم يجرب ثالثة فيجد عظماً وأشياء أخرى ، فينشأ قائلاً :

(هو الرزق لا حلّ لديك ولا ربط ولا أدب يعطيك رزقاً ولا خط) (٧٣)

(ما الحظ والأرزاق إلا مقسماً فأرض بها خصب وأرض بها قحط) . . . ويقول النص بعد ذلك (ثم أنه رفع رأسه إلى السماء وقال : اللهم ارزقني هذه المرة برزق ، ورمي الشبكة بعد أن سمى الله وصبر إلى أن استقرت وجذبها فإذا بها ثقيلة جداً . . .) (٧٣) وبعدها تتجه الحكاية إلى طرح أفكار أخرى . . . ويهمننا من هذا فكرياً أن نشير إلى أن مثل هذا الطرح هو إسلامي بالنسبة إلى مفهوم الرزق ، والأبيات التي ينشدها البطل مستقاة من واقع النصوص التشريعية التي تشير إلى أن الرزق ليس بالسعي والمهارة لأن الله تعالى وسّع في أرزاق بعض الحمقى ليعتبر الآخرين بذلك

وأما فنياً : فإن كل حكاية - كما قلنا - تتوقف من البطل على حكاية أخرى يسردها ، فعندما يطلب الصياد رزقه في المرة الرابعة يُخرج قمقم وفيه عفريت يقرّر قتله ، فيطالبه بالعفو عنه ، ثم يحتال عليه ، وتقلب الآية فيطالبه العفريت بالعفو ، فيقول له الصياد (سيكون مثلي ومثلك كمثّل وزير الملك يونان والحكيم) وهنا تأتي حكاية جديدة عن الوزير والحكيم فيتمّ الوصل الفني بين الحكايات ، وهو وصل - كما قلنا - يقوم على الاستطراد والتداعي . . .

وهناك أنماط يمكن أن تنتسب لفن القصة تظهر في العصور اللاحقة مما نشير إليها في حينه . . .

الأشكال الأدبية الأخرى

إذا كان الشكل القصصي قد فرضته الثقافة الوافدة بهذا النحو ، وكان الشعر قد طرأ عليه بعض التوليد ، . . . فإن الأشكال الأدبية الأخرى : من رسائل وخطب قد تأرجحت بدورها بين اللغة المألوفة واللغة المنطقية بخاصة ، مشفوعة ببعض « الأخلاقيات » التي أبرزتها الثقافة الوافدة من الخارج . . . بيد أن ما ينبغي ملاحظته في هذا الميدان : أن (فن الرسالة) يظل هو التاج الغالب في هذه الفترة التي نؤرخ ، بعكس (الخطبة) التي ضمر حجمها مع ضمور الأحداث التي كانت تستدعي صياغة الخطب ، حيث قلنا بأن المبادئ الإسلامية التي كان الرأي العام يتحمس لها (بما تستتليه من خطب تساهم في تصعيد العاطفة ، وبما تواكبها من ثورات تفرض صياغة الخطب) : بدأت هذه المبادئ تتحدد - كما قلنا - في اتجاه إسلامي واضح الخطوط ، وبدأ الناس يألفون هذه التغيرات الاجتماعية ويتطبعون عليها : بحيث لم تكن هناك دواعي تتطلب المناخ الذي تواكب صياغة الخطب ، . . . بل إن الحياة الثقافية ، فرضت الاتجاه إلى التأليف أو صياغة الخواطر أو صياغة (الرسائل) بخاصة : لأنها هي الشكل الأشد قابلية من سواء لتوصيل الأفكار إلى الآخرين ، . . . فالأنظمة الإدارية واتساعها : فرض (الرسائل الإدارية) ، كما أن الظواهر الثقافية في ميدان الفقه والعقائد والأخلاق والسياسة والاجتماع والأدب والبلاغة والنحو : فرضت (الرسائل الثقافية) ، . . . بيد أن الأهم من ذلك هو : أن « التدوين » بدأ مع هذه الفترة التي نؤرخ لها ، حيث إن « التدوين » يتناسب مع (كتابة الرسائل) وليس مع (صياغة الخطب : كما هو واضح) .

وفي هذا الميدان : برز أكثر من كاتب من أمثال (عبد الحميد الكاتب) الذي ظهر في أوائل العصر ، و (ابن المقفع) الذي ظهر في أواخره ، فيما أفادا من الثقافات الوافدة ، ومزجوا ذلك بالثقافة الإسلامية ، ثم بواقع البيئة الاجتماعية التي خبرها هذا العصر . . .

ومن الطبيعي ، أن يُعنى أمثال هؤلاء الكتاب بفن الرسالة ، حيث أن الغالبية منهم قد وُظف لاحتِراف (الرسائل الإدارية) ، فضلاً عن أنهم - كما أشرنا - قد توفروا على طرح شؤون ثقافية متنوعة ، مثل ما ينقل المؤرخون عن (عبد الحميد الكاتب) مثلاً : في كتابته رسالة طويلة وجهها إلى الكتاب تتعلق بفن كتابة (الرسائل) أدبياً وأخلاقياً ، ومثل ما ينقله المؤرخون عن (ابن المقفع) في تقديمه رسائل أدبية وأخلاقية وسياسية الخ . . . ، تأثروا من خلالها - كما قلنا - بالثقافات الوافدة من الإغريق والفرس والهنود : ممزجة بالثقافة الإسلامية ، وبالمناخ الاجتماعي العام لهذا العصر . . . إلا أن ما ينبغي التأكيد عليه هو : أن إفادة هؤلاء الكتاب من مختلف المصادر يظل سمة واضحة في نتاجهم لأن مجرد الإفادة من مصدر فارسي أو يوناني لا يكسب الكاتب قيمة ذاتية له بقدر ما يجعله مجرد محاكٍ أو مقلدٍ ، لذلك فإن المزج بين المصادر المختلفة من جانب وصياغتها من خلال الموهبة الذاتية التي يضيف إليها من إبداعه الخاص هو الذي يكسب الكاتب قيمته التي تستحق التسجيل . . . والغريب أن مؤرخي الأدب يتجاهلون إفادة هؤلاء الكتاب من المصادر الإسلامية الأصيلة المتمثلة بخاصة في أدب الإمام علي (ع) حيث يُعد ما كتبه أغزر وأعمق وأبلغ مادة عرفتها عصور الأدب وأنادت منه شخصيات مختلفة وفي مقدمتها هؤلاء الكتاب الذين نورّخ لهم .

ويمكننا ملاحظة ذلك بوضوح في هذا النص الذي كتبه ابن المقفع في خاطرة له عن صديق : (متأثراً ومقتبساً دلائعاً من الإمام علي (ع)) .

(إني مُخبرك عن صاحب لي كان أعظم الناس في عيني ، وكان رأس ما عظمه عندي صغر الدنيا في عينه . . . كان أكثر دهره صامتاً ، فإذا نطق بدّ القائلين . . . وكان لا يلوم أحداً على ما قد يكون العذر في مثله . . . وكان لا يتبرّم ولا يسخط ولا يتشكى ولا يتشهى . . . فعليك بهذه الأخلاق إذ أطقها ولن تطيق . . . الخ) .

إن هذه الخاطرة قد استلهمها - مع بعض التغيير - من كلام الإمام علي (ع) فيما استلهمها بقوله (ع) :

(كان لي فيما مضى أخ في الله ، وكان يعظمه في عيني صغر الدنيا في

عينه ... الخ (٧٤) .

إن أمثلة هذه النماذج ، تكشف - كما كررنا - عن مدى انعكاسات أدب الإمام علي (ع) على نتاج العصور اللاحقة ، وهو أمر لحظناه في الفترات التي أرخنا لها سابقاً ، ولحظناه في هذا العصر الذي نتحدث ، ونلاحظه في عصور لاحقة أيضاً ...

بيد أن ما يلفت النظر - وهذه حقيقة سبق أن أوضحناها وقدمنا لها نماذج في فصل سابق - أن مؤرخي الأدب ينسبون كثيراً من خطب الإمام علي (ع) ورسائله إلى أشخاص آخرين لا تتوفر لديهم خصائص الشخصية الإسلامية التي تتناسب مع نتائجهم كالأمويين والخوارج وسواهم ممن عُرف بعضهم بالاستهتار والبطش والانحراف (حيث نسب إليهم المؤرخون خطباً عن الزهد وقيام الليل ونحو ذلك مما أثار دهشة بعض المؤرخين والكتاب من أمثال الجاحظ والحسن البصري وسواهما) ...

وفي هذا العصر الذي نؤرخ له - نجد على سبيل المثال - أن المؤرخين^(٧٥) ينسبون إلى (خالدة القسري) وهو أحد أتباع السلطان الأموي المعروف باستهتاره (وهو : الوليد) : خطبة في الحث على مكارم الأخلاق جاء فيها :

(أيها الناس : نافسوا في المكارم ، وسارعوا إلى المغانم ، واشتروا الحمد بالجود ، ولا تكسبوا بالمطل ذمّاً الخ) وهي خطبة تليق بشخصية نظيفة (مثل شخصية الإمام الحسين (ع) فيما تحدثنا عنها في عصر الحسينين عليهما السلام)^(٧٦) ، ولا يمكن أن تنسجم مع شخصية القسري الذي اتهمه مؤرخو الأدب أنفسهم بالغلو في مدحه للوليد ، كما نتهمه بالعمالة للسلطان حينما نجده يمدح ويذم بناء على أوامر السلطان وليس بناء على واقع الشخصية التي يعرض لها بالذم أو المدح .

والواقع أن شخصية الإمام علي (ع) أو الحسين (ع) أو مطلق الأئمة عليهم السلام ممن عرضنا ونعرض لتناجهم في هذه الدراسة ، يظلون (نموذجاً)

(٧٤) نهج البلاغة : ص ٦٢٤ .

(٧٥) أنظر جمهرة الخطب : ج ٢ ، ص ٣٢١ .

(٧٦) أنظر الخطبة في المجالس السنية : مج ١ ، ج ١ ، ص ٢٧ ، ٢٨ .

لنصوص الثقافية التي يضطر الآخرون إلى الإفادة منهم ، أو - بناء على الأهداف الخاصة التي يحملها بعض مؤرخي الأدب السائرين في ركاب السلاطين - يضطر هذا البعض (تغطية لجرائم المنحرفين) إلى أن ينحلوا المنحرفين : نصوصاً نظيفة لا تتلاءم مع واقع شخصياتهم المنحرفة ، بالنحو الذي لحظناه .

* * *

الفصل السادس

« الأدب في عصر الأئمة :

الكاظم ، الرضا ، الجواد
عليهم السلام »

يمتد هذا العصر من عام ١٤٨ هـ إلى ٢٢٠ هـ ، حيث تبدأ إمامة الكاظم (ع) من العام المذكور إلى ١٨٣ هـ ، وتبدأ إمامة الرضا (ع) من هذا التاريخ إلى ٢٠٣ هـ ، وتبدأ إمامة الجواد (ع) من هذا التاريخ إلى ٢٢٠ هـ .

لقد طبعت هذا العصر : سمة التطور الفني الملحوظ ، حيث إنّ العصر السابق مهدّ لهذا التغير (من خلال الترجمة والتلافح) فتنامى ذلك وتطور إلى مرحلة النضج دون أن يستقرّ في ملامح ثابتة ، بل إنّ الاستقرار للملامح الفن : شهدها العصر الذي يليه .

أمّا هذا العصر الذي نؤرّخ له : فيجسّد مرحلة الشباب - إذا صحّ التعبير ، مقابل طفولة العصر السابق ، وكهولة العصر الذي يليه . . . كل ذلك من حيث التغيرات الفنية . . . أمّا من حيث (التغيرات الاجتماعية : فإنّ التطور أخذ شكلاً عكسياً - ما عدا التطور التقني حيث إنّ صناعة الورق - على سبيل المثال - ساهمت في نشر الثقافة ، وحيث إنّ بعض العلوم التجريبية ساهمت في تطوير الإفادة البشرية منها : لكن - خلال ذلك - كان مثل هذا التغير مقروناً بالانحراف الاجتماعي حيث وصل الترف إلى ذروته في مجال العمران المادي مما استتلى نشر الانحراف في تجارب الجنس والخمر واللهو بعمامة : حتى تحوّلت المجتمعات إلى مسخ لا يُعنى إلاّ بالحاجات البهيمية ، . . . مضافاً إلى الانحراف السياسي الذي تَمَحَّور في يد طبقة لا تُعنى إلاّ بالسيطرة والتحكّم : بما يستتليه - من جانب - من قتل وإرهاب لثبيت السلطة ، وبما يستتليه - من جانب آخر - من إغداق الأموال الطائلة على الشعراء والكتاب المترلّفين ،

فضلاً عن أنّ السلاطين أنفسهم كانوا نموذجاً لممارسة الفساد جنسياً وهوياً وترفاً : مما يعكس تأثيره على ميدان الأدب كما سنرى . لكن مقابل ذلك ينبغي ألا نتغافل عن حركة الأدب السوي أيضاً ، . . . فإذا كان الانحراف - في مجتمع يفترض أنه إسلامي في هويته - قد بلغ ذروته ، حينئذٍ لا بد أن يستتبع ردود فعل من الأشخاص الأسوياء الذين تتحرك القيم في أعماقهم مما يترتب على ذلك بروز الأدب السوي الذي ينكر مظاهر الانحراف ، فيهجو السلطة ، والانحرافات بعمامة ، ويشيد بمبادئه : إسلامياً أو إنسانياً . . . كما ينبغي ألا نتغافل أيضاً عن أنّ (الهوية الإسلامية) ما دامت هي المظهر الذي يفرض فاعليته في النفوس : حينئذٍ فإن النشاط الثقافي المرتبط بهذه الهوية لا بد أن يسير متوازياً مع حركة الحياة الاجتماعية ، أي : أنّ النشاط الثقافي المتصل بعلوم الشريعة الإسلامية : من فقه وتفسير وفلسفة وأخلاق ، ثم ما يرتبط بها من معارف خارجية : يأخذ بالتصاعد أيضاً ، مُشكِّلاً بذلك : حركة (توازن) بين مختلف الأجنحة الاجتماعية . . . لذلك نجد أنّ (التغيرات الاجتماعية) تأخذ طوابعها : إيجابياً وسلبياً (من حيث انعكاساتها ثقافياً) ، مما يتحتم على مؤرخ الأدب : أن يعرض لها تفصيلاً أو إجمالاً . . .

لكن : قبل ذلك ، ينبغي علينا أن نعرض للأدب الشرعي أولاً ، بصفة : النموذج المطلق لما هو إيجابي وسوي وكامل من السلوك ، مقابل النماذج المتأرجحة بين الاستواء والانحراف ، أو المنحرفة أساساً ، . . . ونبدأ بالحديث أولاً عن :

« أدب الإمام الكاظم (ع) »

تبدأ إمامة الكاظم (ع) - كما أشرنا - من عام ١٤٨ - ١٨٣ هـ ، وهي فترة طويلة الأمد دون أدنى شك ، . إلا أن الملاحظ أن الإمام (ع) قد تحرك فكرياً في ظل ظروف اجتماعية خاصة : أبرزها هو سيطرة سلاطين بني العباس على الحكم وتشبّثهم به بعد تسلّمهم لذلك : خلال عقدين أو أكثر من الزمن مما يستتبع أن تتضخّم وسائل إرهابهم - في غمرة الاستقرار السياسي المؤقت - حيال الأئمة الشرعيين . . . لذلك : تعرّض الإمام (ع) للسجن في البصرة وبغداد - بعد أن استدعي من المدينة - وقطع شطراً كبيراً من عمره الكريم في السجن الانفرادي ، حتى استشهد من خلال عملية دسّ السّم في طعامه . . . والمهم هو : أن طبيعة هذا المناخ الذي كان يحياه ، تقلّل - دون أدنى شك - من إمكانيات التحرك الفكري ، . . . لكن (بالرغم من ذلك) نجد أن النصوص الماثورة عنه (ع) تحتلّ مساحة كبيرة من المبادئ التي رسمها أئمة أهل البيت عليهم السلام سواء أكان ذلك في صعيد الفقه أو العقائد أو الأخلاق أو مختلف القضايا الفكرية والاجتماعية التي طرحها (ع) من خلال التوصيات ، أو كان ذلك من خلال اللقاءات المختلفة التي أتيح له أن يتوفّر عليها ، حيث أن الرشيد مثلاً أو سواء من سلاطين الدنيا يفيدون منه (ع) في مسائل متنوعة ، مثلما كان رؤساء المذاهب مثل ابن حنبل وسواه : يفيدون منه أيضاً على نحو ما لحظناه لدى المعصومين جميعاً ، . . .

والمهم هو : أن نعرض لنماذج من التناج الذي صدر عنه (ع) ، ونبدأ ذلك بالحديث عن :

فن الكلمة أو التوصية

تأخذ (التوصية) - كما لحظنا - أكثر من شكل أدبي ، حيث يمكن أن تشكّل (حديثاً) لا يتجاوز الفقرة أو الفقرتين ، وقد تشكّل رسالة تُكَتَّب إلى أحد الأشخاص ، وقد تشكّل خطاباً يُوجّه إلى طرف ... الخ ...

وهناك نوع من (التوصية) المرتبطة بـ (المقابلة) أيضاً ، حيث يتجه الإمام (ع) إلى أحد الأشخاص ، ويوجّه إليه خطاباً أو كلمة على نحو ما لحظنا ذلك عند الإمام الصادق (ع) في كلمته التي وجّهها إلى ابن النعمان وسواه ... وتتميّز مثل هذه الكلمة أو التوصية : إمّا بوحدة الموضوع بحيث تصبّ في قضية خاصة ، أو بتنوّع الموضوعات ، إلّا أنّ كل قسم منها - يتميّز بوحدة موضوعاته الجزئية ، وتلتقي الموضوعات جميعاً بأجزائها عند مصبّ فكريّ متجانس ...

ويعيننا من ذلك ، أن نقَدِّم نموذجاً من أدب الإمام الكاظم (ع) في ميدان الكلمة أو التوصية ، ... متمثلاً في خطابه المعروف الذي وجهه إلى هشام بن الحكم ... وهذا الخطاب يخضع لوحدة الموضوع وهو (التركيبة النفسية والعقلية) للإنسان ، أو : سمات الشخصية الإسلامية ، ... فمن الحقائق المعروفة (في ميدان علم نفس الشخصية) أنّ هناك تصنيفات متنوعة (قد توفّر المعاصرون عليها) بالنسبة لسمات الشخصية : عقلياً ونفسياً واجتماعياً ، وهي بحوث لها أهميتها في ميدان السلوك البشري بعامة ، ... بيد أنّ الإمام الكاظم قدّم في هذه الكلمة أو الخطاب تصنيفاً ضخماً شاملاً لكل سمات الشخصية : عبادياً ، عقلياً ، نفسياً ، اجتماعياً ، يُعدّ في مقدمة التصنيفات الإسلامية التي توفّر عليها المعصومون (ع) ، ... وأهمية مثل هذا التصنيف تتمثّل في كونه لا يقتصر - كما هو شأن التصنيف الأرضي - على رسم السمات النفسية المرتبطة بالحياة الدنيا ، بل يتجاوز ذلك إلى رسم السمات الشاملة للشخصية (وفي مقدمتها : السمات العبادية) حيث لا يفصل الإسلام بين ما هو (عبادي مثل : الإيمان ، الطاعة ، الخ) وبين ما هو نفسي (مثل : الكآبة ، وما يضادها) أو ما هو عقلي (مثل : الحفظ أو النسيان) ، بل يجمعها في (وحدة سلوكية) كما سنرى ... والمهم أنّ هذا التصنيف للسمات يظل إلى العلم أقرب منه إلى الفن ، إلّا أنّ الإمام (ع) لم يعرض لهذا التصنيف

إلا في سياق (فني) هو الكلمة أو التوصية التي تضمنت أسلوباً أدبياً مماثلاً لما لحظناه عند الإمام الصادق (ع) في وصيته لابن النعمان ، حيث أخضع الإمام الكاظم هذه الكلمة إلى (وحدة الموضوع) من جانب ، ثم توشيحها بلغة الفن من جانب آخر
ولنقرأ نموذجاً منها :

يا هشام : إن كان يغنيك ما يكفيك ، فأدنى ما في الدنيا يكفيك ، وإن كان لا يغنيك ما يكفيك ، فليس شيء من الدنيا يغنيك

يا هشام : لا تمنحوا الجهال الحكمة فتظلموها ، ولا تمنعوها أهلها فتظلموهم

يا هشام : إن كل الناس يبصر النجوم ولكن لا يهتدي بها إلا من عرف مجاريها ومنازلها ، وكذلك أنتم تدرسون الحكمة ولكن لا يهتدي بها منكم إلا من عمل بها

يا هشام : إن المسيح قال للحواريين « يا عبید السوء يهولكم طول النخلة وتذكرون شوكها ومؤونة مراقيها ، وتنسون طيب ثمرها

يا هشام : إن مثل الدنيا مثل الحية : مسها لين وفي جوفها السم القاتل

يا هشام : مثل ماء البحر ، كلما شرب منه العطشان ازداد عطشاً حتى يقتله

يا هشام : إن ضوء الجسد في عينه ، فإن كان البصر مضيئاً استضاء الجسد كله ، وإن ضوء الروح : العقل ، فإذا كان العبد عاقلاً كان عالماً بربه

يا هشام : إن الزرع ينبت في السهل ولا ينبت في الصفا ، فكذلك الحكمة تعمّر في قلب المتواضع ألم تعلم أن من شمخ إلى السقف برأسه : شجّه ، ومن خفض رأسه استظل تحته وأكنه .

يا هشام : إياك ومخالطة الناس والأنس بهم إلا أن تجد منهم عاقلاً ومأموناً فأنس به واهرب من سائرهم كهربك من السباع

يا هشام : لو رأيت مسير الأجل لأهلك عن الأمل

يا هشام : إياك والطمع أمت الطمع من المخلوقين فإن الطمع مفتاح

الذلّ . . . الخ (١)

الملاحظ في هذه التوصية : احتشادها بعناصر الفن : إيقاعياً وصورياً ولفظياً وبنائياً . . .

أما (إيقاعياً) فإنّ (العبارة المقفاة) و (التوازن) بين العبارات ، و (التجانس) بينها : أمر يمكن ملاحظته بوضوح في كثير من العبارات المتقدمة .

وأما (صورياً) فإنّ النصّ يحشد بعناصر (التشبيه) و (الاستعارة) و (التمثيل) و (الرمز) و (الاستدلال) و (التضمن) . . .

انظر إلى (التشبيهات) من نحو :

(اهرب من سائرهم كهريك من السباع) (مثل الدنيا : مثل الحية) (مثل الدنيا مثل ماء البحر) (كل الناس يبصر النجوم . . . وكذلك أنتم تدرسون الحكمة) (فكذلك الحكمة : تعمر في قلب المتواضع) . . .

وانظر إلى (الاستعارات) التالية :

(أمت الطمع) (لا تمنحوا الجهال الحكمة فيظلموها) (استضاء الجسد كله) (الحكمة تعمر في قلب المتواضع) . . .

وانظر إلى (التمثيلات) التالية :

(وضوء الروح : العقل) (الطمع : مفتاح الذل) . . . الخ وانظر إلى (الصور الاستدلالية) الآتية :

(الزرع ينبت في السهل) (من شمخ برأسه إلى السقف برأسه : شجّه) الخ ..

وانظر أيضاً إلى (الصور) التي اقتبسها (ع) من نصوص أخرى مثل قوله (ع) :

(يا هشام : إنّ لقمان قال لابنه : . . . يا بني : إنّ الدنيا بحر عميق قد غرق

فيه عالم كثير فلتكن سفيتك فيها تقوى الله . . .) .

ومثل قوله (ع) :

(يا هشام : تمثلت الدنيا للمسيح في صورة امرأة زرقاء ، فقال لها : كم تزوجت ؟ فقالت : كثيراً ، قال : فكل طلقك ؟ قالت : لا بل كلا قتلت . . .) .

إن أمثلة هذه (الصور المقتبسة) و (الصور الإبداعية) تظل : سمة ملحوظة في هذا النص الذي اقتطعنا جزءاً منه : للتدليل على (فن الخطاب أو التوصية أو الكلمة المرتجلة)

وأهمية هذه الصور تجمي من حيث كونها قد صيغت في سياق الحديث عن (العقل) وتوظيفه (عبادياً) ، وحينئذ فإن فاعلية (الإدراك أو العقل) من حيث شموله وعمقه وامتداداته التي يطالب النص بالتغلغل فيها وارتداد آفاقه المختلفة ، تتطلب (عنصراً صورياً) يتناسب مع سعة وشمول وعمق وامتداد (العقل)
فحينما يشبه مثلاً : متاع الحياة الدنيا بأنه مثل ماء البحر (وهو مالح) ، إنما يتغلغل إلى باطن الحقائق التي تتطلب جهداً عقلياً أو ذكاء يستطيع أن يمارس عمليات تجريد ، واقتناص العلاقات بين الأشياء ، حتى يدرك بأن الدنيا لا تحقق إشباعاً مهما كان حجم الحاجة التي يستهدف إشباعها ، ولذلك تطلب مثل هذا المفهوم : تشبيهاً دقيقاً هو : تشبيه الحاجات الدنيوية بماء البحر المالح حيث يزداد الإنسان عطشاً : كلما شرب منه ، بصفة أن الماء المالح يتسبب في توليد العطش بدلاً من إطفاء العطش

وهكذا سائر الصور التي تميزت بكونها (صوراً كلية تتركب من صور جزئية) وليست صوراً جزئية ، لأن الصور الجزئية (كالتشبيه المفرد الذي يتألف من ظاهرتين) لا تحقق الهدف الفكري إلا جزئياً ، بعكس (الصور الكلية) كالنموذج المتقدم عن (ماء البحر) ، أو كالصورة التي تقول بأن الزرع ينبت في السهل ، ولا ينبت في الصفا ، وأن الحكمة تعمر في قلب المتواضع ، وأن من يشمخ برأسه إلى السقف : شجّه ، وأن من خفض رأسه استظلّ تحته فهذه (الصورة الكلية) المركبة من (الزرع وعلاقته بالسهل والصفا) ومن شموخ الرأس وخفضه وعلاقتها بالاستظلال أو الجرح) ثم علاقة أولئك جميعاً ، بالحكمة ، وبالتواضع الخ تفسّر لنا : المسوّغ الفني

لصياغتها بهذا النحو من التركيب الصوري . . . ومن ثم تفسّر لنا : سبب اللجوء إلى العنصر (الفني) لتقديم هذه الحقائق المرتبطة بفاعلية (العقل) . . . لذلك ما أن انتهى (ع) من تقرير هذه الحقائق ، حتّى اتّجه إلى التعبير العلمي الصرف في رسمه لسمات الشخصية الإسلامية ، حيث صنفها إلى أكثر من سبعين سمة ، من نحو :

الإيمان	ويقابله	الكفر
الرجاء	ويقابله	القنوط
الحفظ	ويقابله	النسيان
الفهم	ويقابله	الغبابة
الطاعة	ويقابله	المعصية
السهولة	ويقابله	الصعوبة الخ . . .

بيد أنّ الملاحظ أنّ الإمام (ع) قد صنف هذه السمات وفق عنوان (فني) هو (جنود العقل والجهل) ، أي : جعل (العقل) - وهو ما يتضمن السمات الإيجابية أو الصحية جنوداً ، وجعل - (الجهل) - وهو ما يتضمن السمات السلبية أو الشاذة - جنوداً تقابلها . . . فالعنوان نفسه هو : (استعارة فنية) كما هو واضح . . . كما أنّه (ع) أوضح ، بأنّ السمات الإيجابية تلتقي عند مصطلح هو (الخير) مقابل السمات السلبية التي اصطلاح عليها بـ (الشر) ، وأنّ الأول منها (أي : الخير) يُعدّ (وزيراً للعقل) والآخر (وهو : الشر) يُعدّ (وزيراً للجهل) . . . وهذا أيضاً تعبير (استعاري) كما هو واضح . . . والسرّ في صياغة مثل هذه العناوين العلمية (بلغة الفن) - أي : الاستعارة - تتمثّل في كون هذه (السمات) ذات علاقة بطبيعة فاعلية (العقل) التي قلنا بأنّها تتطلب التغلغل إلى باطن الحقائق ، وهو أمر يستتبع صياغة (صورية - من تشبيه أو استعارة ونحوهما) لتوضيح الحقائق المشار إليها . . . فبما أنّ (العقل) - وهو ممارسة السلوك الذكي الذي يفضي إلى تحقيق توازن الإنسان وإشباع حاجاته المختلفة يفتقر إلى مفردات عملية من السلوك ، حينئذٍ فإنّ (استعارة) (الجنود) تظل مناسبة لهذه المفردات ، لأنّ (الجنود) يستعان بهم لتحقيق النصر ، . . . وهكذا عندما يستعين الإنسان بجنود خاصة : حينئذٍ يحقق حاجاته بالنحو المطلوب . . . والعكس هو

الصحيح أيضاً : حيث إنَّ استعانة الشخصية بجنود من « الشر » لا بد أن تُفضي به إلى الهزيمة . . .

كذلك بالنسبة للاستعارة الأخرى وهي أنَّ (الخير) وزير للعقل ، والشر وزير للجهل ، بصفة أنَّ مهمة (الوزير) هي : تهيئة الإمكانيات التي يتحرك (الجنود) من خلالها ، حيث إنَّ (الممارسة العقلية) تنوَّكاً على (فعل الخير) ، وهذا (الفعل) بمثابة (وزير) يتولَّى تحقيق وتطبيق وتجسيد (أوامر العقل) . . .

إذن : أمكننا ملاحظة السرِّ الفني الكامن وراء صياغة هذه الحقائق العلمية المتصلة بسِمات الشخصية الإسلامية ، وفُق (لغة الفن) : سواء أكان ذلك في صعيد التعريف بمجالات التحرك العقلي عند الإنسان (كما لوحظ في القسم الأول من هذا النص الذي خاطب هشاماً) ، أو كان في صعيد التصنيف العلمي لسِمات الشخصية ، بالنحو الذي تقدَّم الحديث عنه .



الحديث النفسي

النموذج المتقدم ، يجسّد كلمة أو خطاباً أو توصية : توكّأت - كما لحظنا - على عناصر صورية وإيقاعية . . .

وإذا تابعنا سائر النماذج التي توفّر الإمام الكاظم (ع) عليها ، لحظنا (العنصر الفني) المشار إليه : يتخلل هذه النماذج ، ومنها : الأحاديث الفنية التي سبق أن كرّرنا بأنَّ المعصومين (ع) يتوفّرون عليها أكثر من أي شكل تعبيرى آخر ، وذلك بسبب من قصرها من جانب ، وكونها خلاصة المبادئ التي يستهدفون توصيلها إلى الناس من جانب آخر . . .

ويمكننا على سبيل المثال - ملاحظة الأحاديث الآتية :

- تعجّب الجاهل من العاقل : أكثر من تعجّب العاقل من الجاهل (٢) .

- فضل الفقيه العابد كفضل الشمس على الكواكب^(٣) .
- المؤمن مثل كفتي الميزان : كلما زيد في إيمانه زيد في بلائه^(٤) .
- إذا أَرَادَ الله بالذرة شراً : أنبت لها جناحين فطارت فأكلها الطير^(٥) .
- زكاة الجسد : صيام النوافل^(٦) .
- تفقهوا ، فإنَّ الفقه : مفتاح البصيرة^(٧) .
- كفارة عمل السلطان : الإحسان إلى الإخوان^(٨) .

هذه الأحاديث وسواها ، تتضمن - كما هو واضح - عناصر إيقاعية وصورية متنوعة ، . . . إنها جميعاً - تعتمد ما هو مألوف في خبرات الناس فلا تضبُّب في الصور ، ولا التواء في الألفاظ ، ولا زخرف في العبارات ، بل يظل الوضوح والألفة والعمق هو الطابع لها ، ففي تشبيهه مثلاً : فضل العالم العابد على من لم يكن فقيهاً ، بفضل الشمس على سائر الكواكب : يظل متوكِّناً على ظاهرة واضحة كل الوضوح يخبرها أقل الناس تجربة في الحياة ، فكل البشر يلاحظون تفوق ضياء الشمس على الكواكب الصغيرة ، . . . ولذلك عندما يوضِّح بأنَّ فضل (الفقيه العابد) كالشمس ، بالنسبة لتفوقه على العابد غير الفقيه : إنما ينقل القارئ إلى تجربة واضحة في ذهنه كل الوضوح ، ولكنها عميقة كل العمق ، فالعابد غير المتفقه يحمل فضلاً دون أدنى شك لأنَّه في ممارسة (طاعة) ، إلّا أنَّ حجم هذا الفضل يظل (صغيراً) محدوداً ، مثل ضوء الكواكب الصغيرة التي لا ترى عند سطوع الشمس عليها ، كذلك : فضل العابد الفقيه ، حيث إنَّ عمله يتضخَّم لدرجة يضيع من خلالها فضل العابد غير الفقيه بالقياس إلى العابد الفقيه ، . . . وحينئذٍ تكشف مثل هذه المقارنة التي تبدو بسيطة كل

(٣) المجالس السنية : مج ٢ ، ص ٥٣٧ .

(٤) تحف العقول : ص ٤٣٢ .

(٥) نفس المصدر : ص ٤٢٦ .

(٦) نفسه : ص ٤٢٥ .

(٧) نفسه : ص ٤٣٤ .

(٨) المجالس السنية : ص ٥٣٧ .

البساطة : عن مدى عمق الصورة وامتداداتها التي توضّح الفروق الدقيقة بين عابد فقيه وآخر غير فقيه ، بالنحو الذي أوضحناه ، ...

وهكذا سائر الصور من نحو (المؤمن مثل كَفّي ميزان) ، فهذه الظاهرة يُخبرها البشر جميعاً حتى من لا يملك أدنى حظ من المعرفة ، ... ولكنها تتميز بعمق الصورة وبدلالاتها المكثفة ، ... فالشدائد التي يواجهها الإنسان من الصعب أن يتقبلها : نظراً لكون الإنسان - أساساً - يبحث عن تحقيق الراحة الشخصية ، ... فإذا قورن بكفة الميزان التي ترجح إحداها : حينئذ فإنّ الشدائد ستخفّ وطأتها لدى الشخصية عندما يتحسّس بأن ثقل الريح يتحول إلى صالحه : مثل كفة الميزان التي تثقل لصالحه ، بحيث يطمئن إلى أنه (من خلال الشدائد) سوف يربح تجارياً (أي : يتحقّق إشباعه) وهذا هو منتهى ما يطمح إليه الإنسان ، ما دام أساساً - يبحث عن تحقيق الراحة الشخصية كما قلنا ...

إذن : تظل هذه الصياغات الصورية - على بساطتها - محتشدة بدلالات ضخمة ، تفصح عن حقيقة طالما - كررنا الحديث عنها - ألا وهي : إنّ المعصومين عليهم السلام ، لا يعنون بالفن إلّا من حيث كونه (وسيلة) لهدف فكري ، بحيث إنّ السياقات هي التي تفرض ما إذا كان الأجدر أن يتم التعبير بلغة (العلم) أو التعبير بلغة (الفن) ، وإنّ التعبير الفني : يظل بدوره خاضعاً لمتطلبات السياق من حيث بساطة الصورة أو تكثيفها : فيما لحظنا كيف أنه (ع) في حديثه مع هشام لقد اتّجه إلى عنصر (الصورة المكثفة المتفرعة) بينما اتّجه في أحاديثه هنا إلى (الصورة المفردة البسيطة) ، ولكنه (ع) في الحالتين يتّجه إلى توضيح أدقّ وأعمق وأشمل المفهومات التي يستهدف توصيلها إلى القارئ ، بالنحو الذي لحظناه .

« أدب الإمام الرضا (ع) »

يُعَدّ الإمام الرضا (ع) واحداً من المعصومين الذين أُتيح لهم أن يتحرك فكرياً ، وأن يعقد المجالس العلمية والمناظرات والمقابلات ، وأن يتلمذ على يده كبار العلماء ، وأن يُشيد بفضله كبار السياسيين : من سلاطين ووزراء ، ورؤساء المذاهب والكتاب وكل من يُعنى بالشؤون الثقافية : بحيث أقرّوا بتفرد علمياً من خلال مقابلاتهم أو أسئلتهم أو تلمذتهم ، . . . كما أنّ لهيئته الاجتماعية : اضطرّ المأمون أن يجبره على ولاية العهد : لأهداف سياسية متنوعة . . . منها : ما ذكره أبو الصلت الهروي من أنّ المأمون أراد أن يقلّل من قيمته اجتماعياً فيخيل إلى الناس بأنّه (ع) يميل إلى الدنيا ، . . . كما أنّه جلب إليه مختلف العلماء لإسقاطه علمياً إلّا أنّه (ع) كان يتغلب على ممثلي الاتجاهات من يهود ونصارى ومجوس وصابئة وبراهمة ودهرين وملحدين وفرّق متخالفة إسلامياً ، حتى أنّهم طالما كانوا يصرّحون بأنّ الرئاسة ينبغي أن تكون له وليست للمأمون وسواه ، مما جعل المأمون يحتقب ذلك في قلبه ، حتى دسّ إليه السّم في نهاية الأمر (٩) .

المهم - من الزاوية العلمية والأدبية أُتيح للإمام الرضا (ع) - كما قلنا - أن يتوفّر على نتاج ضخم : من خلال الأحاديث والمقالات والخواطر والمكاتبات فضلاً عن (المناظرات) التي كان المأمون بخاصة يمهّد لها ، أو مطلق المناظرات والمقابلات التي تستهدف الإفادة منه (ع) حيث لا تجمععه رحلة أو جلسة أو آية مناسبة أخرى إلّا ويطلب

منه أن يتكلم ويَعْظ ويوضّح ما غمض من المسائل الثقافية المختلفة . . . مضافاً إلى الميدان الرئيس الذي يتحرك فيه : وهو الفقه والتفسير والعقائد والأخلاق ، حتى أنّ كتباً (نُسبت) إليه من نحو (الفقه الرضوي) فيما نعتقد بأنّ أحد المؤلّفين آنذاك : ربّ خلاصة الأحاديث الفقهية في مختلف أبوابها ونسبها إلى الإمام (ع) بصفتها : أحاديث مروية عنه (بالنص أو بالمعنى) بحيث خُيِّل للبعض بأنّ الكتاب من تأليفه ، بينما يغلب الظن بأنّ الكتاب بمثابة (تقرير) كتبه أحد الفقهاء آنذاك . . . وأيّاً كان ، فالهمم هو : أنّ المناخ الذي توفّر الإمام الرضا (ع) عليه : علمياً ، يُعدّ غنياً وحافلاً بشتّى النصوص المرتبطة بالعلوم الإنسانية والعلوم البحتة والعلوم التطبيقية أيضاً ، ومنها :

(علم الطب) حيث توفّر على صياغة رسائل في الطب وغيره ، ممّا استدعى أكثر من باحث أن يؤلّف عن نظراته في ميدان الطب الجسمي . . .

ويعيننا من ذلك كلّهُ ، أن نقف عند (النصوص الفنية) الماثورة عنه (ع) ، وهي نصوص تتوزّع (كما لحظنا عند سائر المعصومين) في أحاديث ومقالات وخواطر وسواها مما سنعرض لها . . .

ونبدأ بالحديث عن :

الخطاب الفني

الخطاب الفني : هو كلمة أو خطبة أو خاطرة أو كلام مزيج من هذه الألوان الفنية : تستدعيها مناسبة خاصة ، . . . ومنها : ما نقله بعض الرواة من أنّ جمعاً من الناس تناولوا في المسجد الجامع أمر « الإمامة » فطلبوا من الإمام (ع) أن يتقدّم بتحديد هذه الظاهرة ، . . . وحينئذٍ تحدّث بلغة علمية عن مفهوم « الإمامة » ، . . . ثم أردفها بخطاب فني يمكن أن ننسبه إلى « الخاطرة الفنية » حيث جاء فيها :

(الإمام كالشمس الطالعة المجللة بنورها للعالم ، وهو بالأفق حيث لا تناله الأبصار ولا الأيدي .

الإمام البدر المنير والسراج الزاهر والنور الطالع والنجم الهادي في غيايات الدُجى والدليل على الهدى والمنجى من الردى .

الإمام النار على البقاع الحار لمن اصطلى والدليل في المهالك ، مَنْ فارقه فهالك .
الإمام السحاب الماطر والغيث الهاطل والسماء الظليلة والأرض البسيطة والعين
الغزيرة والغدير والروضة .

الإمام الأمين الرفيق والوالد الشفيق والأخ الشقيق وكالأم البرّة بالولد الصغير
ومفزع العباد .

الإمام أمين الله في خلقه وحبّته على عباده وخليفته في بلاده ، والداعي إلى الله
والذائب عن حريم الله .

الإمام مُطَهِّر من الذنوب مُبَرِّء من العيوب ، مخصوص بالعلم ، موسوم بالحلم ،
نظام الدين وعز المسلمين وغيظ المنافقين وبوار الكافرين (١٠) .

واضح من هذا النص ، أنّ الإمام (ع) إنَّجِه إلى تعريف « الإمامة » وفق لغة
« الخاطرة الفنية » التي تعتمد العبارات القصيرة ، الخاطفة ، الموحية ، المشحونة
بالإيحاءات ، وبالصور الفنية ، وباللغة الإيقاعية ، وبالصياغة التعبيرية التي تعتمد :
التقابل ، والتماثل ، والتتابع ، والتكرار ، و... الخ ... فلو دققنا النظر فيها :
للحظنا أولاً أنّ « العنصر الصوري » يَطغى في هذه الخاطرة بنحو ملحوظ ...
بخاصة عنصر « التمثيل » حيث تمحّضت الخاطرة لهذا العنصر بشكل مُلفت للنظر ...
فالإمام هو « البدر المنير » « السراج الزاهر » « النور الطالع » « النجم الهادي » « النار
على البقاع » « الحار لمن اصطلى » « الدليل في المهالك » « السحاب الماطر » « الغيث
الهاطل » « السماء الظليلة » « الأرض البسيطة » « العين الغزيرة » « الغدير »
« الروضة » « الوالد الشفيق » الخ ...

لا شك ، أنّ القلة من النصوص هي التي تتمحّض لشكل صوري واحد هو
التمثيل أو التشبيه أو الاستعارة أو الرمز ، فالنصوص غالباً تتوزّع بين أشكال صورية
مختلفة ، كما تقتصر على صورة أو أكثر ، أمّا أن تتابع الصور بالعشرات ، ثم تأخذ
شكلاً واحداً هو « التمثيل » فأمر نادر ، ... بيد أنّ الإمام (ع) وهو يصوغ هذا العنصر

الصوري بشكله المتقدم : لا يصوغه - كما يفعل الفنان العادي - بل إنّ السياق هو الذي يستدعي مثل هذا الاسترسال في الصورة التماثلية شكلياً ، فهو (ع) في صدد تعريف بالإمامة التي تختلف الناس حيال تحديدها ، بخاصة أنّ اختلاط المفهومات بالنسبة لهذه الظاهرة بالذات : يستدعي مثل هذا العنصر الصوري ، حيث إنّ السلاطين واتباعهم من جانب ، وتنوع الاتجاهات الفكرية الوافدة من الخارج أو المبتدعة من الداخل : من جانب آخر : تجعل الإمامة ممتزجة بأفكار انحرافية تبتعد عن مفهومها الإسلامي الأصل ، ... ولذلك تقدّم الإمام أولاً بشرحها (علمياً) حتى يزيل ما علّق بها من مفهومات الانحراف ، ... ثم تقدّم (وهذا هو المسوّغ الفني لأن تصبح خطبته أو كلمته ذات شكل فني خاص يجمع بين لغة العلم ولغة الفن في مقطعين يتكفّل أحدهما بتوضيح الإمامة : علمياً ، ويتكفّل المقطع الآخر بتوضيحها فنياً : حيث إنّ المقطع الفني الذي استشهدنا به قد اعتمد عنصراً (وجدانياً) مقابل العنصر (الفكري) الذي تكفّل به المقطع الأول ، ... وما دامت الإمامة ترتبط بوجودان الناس من حيث كونها : النور الذي يستضيئون به في مختلف مجالات حياتهم : حيث تطلّب الموقف استثمار الجانب الوجداني عند الناس ليحدّثهم بهذه اللغة الفنية التي لحظناها ، وهي لغة تعتمد (عنصر الصورة) بخاصة عنصر « التمثيل » لأنّ « التمثيل » يتميز عن غيره من صور التشبيه والاستعارة والرمز وغيرها بكونه « تجسّماً » أو « تجسيداً » للشيء ، بعكس « التشبيه » الذي يقارن بين شيئين : أحدهما غير الآخر وبالعكس « الاستعارة » التي تخلع على الشيء سمة شيء آخر ، بينما « يجسّد » « التمثيل » شيئاً ويجعله « ذات » الشيء الآخر أو عين الشيء الآخر ، أي : (يوحد) بين الشيئين ويجعلهما شيئاً واحداً ، ... وهذا ما يتناسب ومفهوم « الإمامة » التي تحيا في « وجدان الناس » ، ... فعندما يقول (ع) بأنّ الإمام هو : البدر ، أو السراج ، أو الدليل ، أو السحاب ، أو السماء ، أو الغدير الخ ، إنّما « يجسّمه » و « يجسّده » في شيء تتلاشى من خلاله : الفروق بين الشمس والإمام ، والسحاب والإمام ، والغدير والإمام ، الخ ...

إذن : أدركنا السرّ الفني الذي يكمن وراء انتخابه (ع) لصور « التمثيل » دون غيرها من الصور التشبيهية والاستعارية والرمزية والاستدلالية والفرضية والتضمينية الخ ، ... كما ينبغي أن ندرك السرّ الفني الذي يكمن وراء جعل الصور تتابع بحيث

نواجه صور : البدر ، والسراج ، والنور ، والنجم ، والنار ، والدليل ، والسحاب ، والسماء ، والغيث والأرض ، والعين ، والغدير ، والروضة ، والابن ، والوالد ، والأخ الخ . . . كل هذه الصور تتابع بشكل مُلفت للنظر مما ينبغي أن نفسرها في ضوء متطلبات الإمامة ذاتها ، . . . فالإمام بصفته : الظاهرة الوحيدة التي تتوقف عليها كل أنماط السلوك البشري وتحده دنيوياً وأخروبياً ، حينئذ لا بد أن يجسد كل ظواهر الحياة من شمس ، ونور ، ونجم ، ونار ، وسحاب ، وغيث ، الخ . . .

ويلاحظ أنه (ع) لم يصغ هذه الصور استطراداً : لمجرد كونها تتجانس مع معطيات الإمامة ، بل إنه (ع) أخضعها لعمارة فنية جميلة : جعل كل طبقة منها متجانسة في خطوطها بعضاً مع الآخر ، ومتخالفة مع الطبقة الأخرى . . . بل جعل العمارة ذات خطوط رئيسة أو طبقات متميزة مضافاً إلى طبقاتها المتوازية في البناء . . . فمثلاً نجده (ع) قد أفرد طبقة خاصة من هذه العمارة لـتتمحّض في الحديث عن صلة « الإمامة » بما هو (نَسَبِيّ) مثل قوله (ع) :

(الإمام : الأمين الرفيق ، والوالد الشفيق ، والأخ الشقيق ، وكالأم البرّة بالولد الصغير ، ومفزع العباد) . . . فهذا المقطع يمثل طبقة خاصة من عمارة النص ، مقابل الطبقات الأخرى التي تتحدث عن الإمامة وصلتها بمعطيات الطبيعة من شمس ونجم وسحاب الخ . . . حيث إنّ صلات الوالد ، والأخ ، والأم : صلات (نسبية) ، تقف مقابل صلات (غير النسبية) . . . والمسوّغ الفني لمثل هذه الصلات هو : أنّ الشخصية تفتقر إلى غطين من الرعاية ، الأول : رعاية الأسرة من أب أو أم أو أخ (حيث تتم النشأة الاجتماعية من خلال الرابطة المذكورة) ثم تحيء الرعاية الثانوية من خلال : الشرائع الاجتماعية الأخرى ، بما فيها : البيئة الطبيعية من نجم ومطر ونحوهما كما هو واضح . . .

وإذا تركنا هذا التقسيم الفني لعمارة النص (الرعاية العائلية والرعاية الاجتماعية) وأنجّحنا إلى (الرعاية الاجتماعية) لحظنا أنّها تتوزّع - فنياً - في طبقات مختلفة ، يتكفّل كل مقطع بواحد منها . . . ففي أحد المقاطع نواجه : البدر ، والسراج ، والنور ، والنجم : وهذه الظواهر تتسب جميعاً إلى مصدر واحد هو : الإضاءة ، . . . فالبدر يضيء ، والسراج يضيء ، والنور يضيء ، والنجم يضيء ، . . .

وفي مقطع آخر نواجه : السحاب ، والغيث ، والسماء ، والعين ، والغدير ، والروضة ، والأرض . . . وهذه الظواهر تنتسب من جانب إلى أشكال متوافقة من حيث المصدر (مثل : السحاب ، الغيث ، العين ، الغدير) حيث إنّ ظاهرة (الماء) هي التي تشكل عنصراً مشتركاً بينها ، . . . لكنها - من جانب آخر - تنتسب إلى مصدر أكثر شمولاً ، أو لنقل أنّها تشترك في الحصيصة النهائية التي تترتب على الإفادة من (الماء) ألا وهو : الأنهار ، فالأرض ، والروضة ، والسماء : تشكل عناصر مساهمة في تشكّل « الأنهار » . . . وهكذا سائر المقاطع التي لا نطيل الحديث عنها . . .

المهم : أنّ هذا النص الفني يظل حافلاً بعناصر مثيرة مدهشة طريفة (من حيث تركيبه الصوري ، بالنحو الذي لحظناه) ، وأما من حيث عناصره (البنائية) فقد أمكننا أيضاً ملاحظة البنيان الهندسي لهذا النص من حيث خطوطه المختلفة : المتجانسة . . . وأما من حيث عناصره (الإيقاعية واللفظية) فإنّ توازن العبارات ، وتجانس أصواتها ، وتقفية فواصلها ، - من حيث الإيقاع - ، ثم تقابل العبارات وتماثلها وتكرارها وتتابعها الخ - من حيث القيم اللفظية - ، فأمر يمكن ملاحظته بوضوح ، فيما لا مجال للدخول في تفصيلاتها التي نحيلها إلى القارئ ليقف عندها بنفسه : حتى لا نطيل الحديث عنها . . . بيد أنّ ما ينبغي ملاحظته قبل ذلك هو : أنّ نوضح (الشكل الأدبي) لهذا النص الذي اقتطعنا قسماً واحداً من أقسامه الثلاثة ألا وهو « الخاطرة الصورية » . . . وأما القسمان الآخران ، فأولهما : يظل حديثاً علمياً صرفاً من نحو قوله (ع) :

(إنّ الله جل وعزّ لم يقبض نبيه (ص) حتى أكمل له الدّين ، وأنزل عليه القرآن فيه نبيان كل شيء . . .) . . . وقال عن النبي (ص) (بين لأمتي معالم دينه وأوضح لهم سبلهم ، وتركهم على قصد الحق وأقام لهم علياً (ع) علماً وإماماً . . .) ثم تحدّث عن إبراهيم وصلته بالإمامة ، وصلة ذريّته بذلك . . . وهذا كله - كما هو ملحوظ - يتم وفق لغة علمية . . . لكنه (ع) ما أن انتهى من التحديد العلمي للإمامة ، حتى أنّجه إلى تحديدها (وجدانياً) كما لحظنا ذلك مُفصّلاً ، . . .

وأما القسم الثالث من كلمته (ع) فقد جمع فيه بين الطابع العلمي والوجداني ، فقال (ع) :

(هيهات ، هيهات : ضلّت العقول ، وتاهت الحلوم . . . فكيف يوصف بكليته أو ينعت بكيفيته أو يوجد من يقوم مقامه أو يغنى عنه ، وأنّ وهو بحيث النجم عن أيدي المتناولين ووصف الواصفين ، أیظنون أنّه يوجد ذلك في آل الرسول (ص) كذبتهم والله أنفسهم ، ومتهم الأباطيل إذا ارتقوا مرتقى صعباً منزلاً دحضاً زلت بهم إلى الحضيض أقدامهم . . . الخ) .

فالملاحظ في هذا القسم الآخر من الكلمة أنّه (ع) جمع بين اللغة الفكرية والوجدانية (الفن) فالعقول تضلّ ، والأقدام تزل ، والمرتقى صعب (لنلاحظ : الصور الاستعارية من جانب ، والخطاب الوجداني من جانب آخر) في هذه النماذج ولكنه (ع) أوضح من خلال اللغة (المنطقية) ما يلي (أیظنون أنّه يوجد ذلك في غير آل الرسول (ص) ؟)

والحق : أنّ الأهمية الفنية لمثل هذه الكلمة ، أنّها تشكّل (صياغة خاصة) ينفرد بها المعصومون عليهم السلام لأنّهم يعنون بالفن من حيث هو فن (كما هو فن) (كما هو شأن الفنان العادي) ولا لأنّهم يعنون بالعلم من حيث كونه هو التعبير المناسب لإبراز الحقائق ، بل لأنّهم عليهم السلام يصوغون الحقائق وفق متطلبات السياق الذي يفرض : أن يتقدّم الإمام أولاً بخطاب (علمي) يستشهد فيه بالآيات القرآنية الكريمة ، وبسيرة الرسول (ص) ثم يتقدّم بخطاب (فني صرف) يشحنه بتلك الصور (التمثيلية) الطريفة لأسباب أوضحناها سابقاً ، . . . ثم يتقدّم بخطاب يجمع فيه بين اللغة المباشرة واللغة المصورة حتى يحتفظ بالسياق التعبيري الذي فرضته المناسبة ، محققاً بذلك : شكلاً تعبيرياً خاصاً ، بالنحو الذي أوضحناه .

* * *

والآن : بعد أن لحظنا نموذجاً من أدب الإمام الرضا (ع) فيما يتصل بالكلمة أو الخطاب أو الخاطرة التي تجمع بين الفن والعلم ، . . . يحسن بنا أن نعرض لنموذج من :

الحديث الفني

ما دام الحديث الفني - كما كررنا - يظل هو النموذج الذي يحتل مساحة ضخمة من نتاج المعصومين (ع) ، حيثُ يُجدر بنا أن نقَدِّم بعض نماذجه عند الإمام الرضا (ع) . . .

- أَحْسِنُوا جَوَارَ النِّعَمِ فَإِنَّهَا وَحْشِيَّةٌ مَا نَأَتْ عَنْ قَوْمٍ فَعَادَتْ إِلَيْهِمْ^(١١) .

- وَسُئِلَ عَنْ خِيَارِ الْعِبَادِ فَقَالَ : (الَّذِينَ إِذَا أَحْسَنُوا اسْتَبْشَرُوا ، وَإِذَا أَسَاءُوا اسْتَغْفَرُوا ، وَإِذَا أَعْطُوا شَكَرُوا ، وَإِذَا غَضِبُوا غَفَرُوا)^(١٢) .

- الْأَخُ الْأَكْبَرُ بِمَنْزِلَةِ الْأَبِ^(١٣) .

- الصَّمْتُ بَابٌ مِنْ أَبْوَابِ الْحِكْمَةِ^(١٤) .

- لَا يَقْبَلُ الرَّجُلُ يَدَ الرَّجُلِ ، فَإِنَّ قُبْلَةَ يَدِهِ : كَالصَّلَاةِ لَهُ^(١٥) .

- لَا يَعْدَمُ الْمَرْءُ دَائِرَةَ السُّوءِ مَعَ نَكْثِ الصَّفْقَةِ ، وَلَا يَعْدَمُ تَعْجِيلُ الْعُقُوبَةِ مَعَ إِدْرَاعِ الْبَغْيِ^(١٦) .

- إِذَا أَرَادَ اللَّهُ أَمْرًا سَلَبَ الْعِبَادَ عَقُولَهُمْ ، فَأَنْفِذْ أَمْرَهُ وَتَمَّتْ إِرَادَتُهُ ، فَإِذَا أَنْفِذَ أَمْرَهُ : رَدَّ إِلَى كُلِّ ذِي عَقْلٍ عَقْلَهُ فَيَقُولُ : كَيْذَا ؟ وَمِنْ أَيْنَذَا ؟^(١٧) .

- لَا يَتِمُّ عَقْلُ أَمْرٍ مُسْلَمٍ حَتَّى تَكُونَ فِيهِ عَشْرُ خِصَالٍ : الْخَيْرُ مِنْهُ مَأْمُولٌ ، وَالشَّرُّ مِنْهُ مَأْمُونٌ ، يَسْتَكْثِرُ قَلِيلُ الْخَيْرِ مِنْ غَيْرِهِ ، وَيَسْتَقِلُّ كَثِيرُ الْخَيْرِ مِنْ نَفْسِهِ ، لَا يَسَامُ مَنْ طَلَبَ الْحَوَائِجَ إِلَيْهِ وَلَا يَمْلَأُ مَنْ طَلَبَ الْعِلْمَ طَوْلَ دَهْرِهِ ، الْفَقْرُ فِي اللَّهِ أَحَبُّ إِلَيْهِ مِنْ

(١١) نفس المصدر : ص ٤٧٢ .

(١٢) نفسه : ص ٤٦٩ .

(١٣) نفسه : ص ٤٦٦ .

(١٤) تحف العقول : ص ٤٦٦ .

(١٥) نفس المصدر : ص ٤٧٣ .

(١٦) المجالس السنية : ص ٥٦٦ .

(١٧) تحف العقول : ص ٤٦٦ .

الغنى ، والذل في الله أحب إليه من العز في عدوّه ، والحمول أشهى إليه من الشهرة ... لا يرى أحداً إلّا قال : هو خير مني وأتقى . إنّما الناس رجلان : رجل خير منه وأتقى ورجل منه وأذن ، فإذا لقي الذي هو شر منه وأذن قال : لعلّ خير هذا باطن وهو خير له وخيري ظاهر وهو شرّ بي ، وإذا رأى الذي هو خير منه وأتقى تواضع له ليلحق به (١٨) .

هذه النصوص تتضمن عناصر فنية متنوعة (إيقاعياً وصورياً ولفظياً) ففي مستوى الإيقاع : نلاحظ (الفواصل المقفاة) في أكثر من حديث مثل (استبشروا ، استغفروا ، شكروا) ...

وفي مستوى القيم اللفظية ؛ نجد (التقابل) من نحو (لعلّ خير هذا باطن وهو خير له ، وخيري ظاهر وهو شرّ لي) ...

وفي مستوى العنصر الصوري : نجد الاستعارة (مثل : أحسنوا جوار النعم الخ) (نكت الصفقة) (إدراع البغي) ... ونجد (التمثيل) من نحو (الصمت : باب) (النعم : وحشية) ... ونجد (التشبيه) من نحو (كالصلاة له) (بمنزلة الأب) (أحب ، أشهى ، الخ) ... بل نجد الصورة الواحدة (مثل التشبيه) تنوع أدواتها مثل (الكاف) أو ما يقوم مقامها مثل (بمنزلة) ، أو ما ينتسب إلى التشبيه المتفاوت (من نحو (الذل في الله أحب إليه من العزّ ...) ... ومثل هذا التنوع في الصورة الواحدة : له مسوغاته الفنية فيما قلنا بأنّ المعصوم (ع) لا يصوغ صورة فنية إلّا من حيث كونها تردّ في سياقات تفرض مثل هذه الصورة أو تلك ، ... فحينما استخدم أداة (الكاف) في قوله (إنّ قبلة يده : كالصلاة له) فلاّن (الكاف) هي الأداة التي تستخدم في التشبيه المألوف (أي ما كان طرفاه : في الدرجة المتوسطة من التماثل) وهذا ما ينطبق على تقبيل اليد الصلاة له ، لأنّ الصلاة خشوع والتقبيل خشوع أيضاً ، ... أمّا حينما استخدم أداة (بمنزلة) في قوله (ع) (الأخ الأكبر بمنزلة الأب) فلاّن (بمنزلة) هي : أداة (تقريب) بين طرفي التشبيه بحيث ترتفع درجة التشابه إلى درجة فوق المتوسط لأنّ (بمنزلة) هي (تقريب) لدرجة التماثل بين الطرفين ، وهذا ما ينطبق على

الأخ الأكبر ، بصفته يلي منزلة الأب مباشرة . . . وهكذا بالنسبة لـ (تشبيه التفاوت) حيث إنه (ع) استخدم العبارة المعروفة في التفاضل مثل (أحب) بصفة أن (الذلّ في الله) أحب بالفعل من (العز) في عدوّ الله ، وهو أمر لا يتطلب إلا أداة (التفاوت) وليس أداة المماثلة . . .

وهذا ما يتصل بعنصر صوري واحد (مثل التشبيه) ، . . . والأمر نفسه فيما يتصل بعناصر الاستعارة والتمثيل ، فيما لا حاجة إلى الاستشهاد بها ، ما دمنا قد أوضحنا في حقل سابق ؛ مسوّغات هذه العناصر وصلاتها بالسياقات التي تفرض التمثيل أو الاستعارة أو سواهما . . .

كذلك فيما يتصل بالعنصر الإيقاعي . . . فعندما يتجه (ع) إلى (الفواصل المقفاة) لم يستهدف من ذلك مجرد (الجرس الفني) بقدر ما يستهدف تحديد الدلالة التي تتساوق مع هذا الجرس ، . . . فالمؤمن (يستبشر) إذا عمل طاعة ، و (يستغفر) إذا عمل معصية ، و (يشكر) عطاء الله تعالى . . . فعبارات (استبشروا ، استغفروا ، شكروا) لم تجيء من أجل (القافية) بل لأنّ نفس هذه العبارات تردّ في أي حديث آخر بنفس الصياغة الإيقاعية : كلما في الأمر أنّ الإمام (ع) جمع في هذه الفقرة : جملة من التوصيات التي صيغت بنحو تتوافق (إيقاعياً) ليحقق بذلك : عنصر الإمتاع الفني ، كما هو واضح .

« أدب الإمام الجواد (ع) »

يُعَدُّ الإمام الجواد (ع) أصغر الأئمة سنّاً ، حيث استشهد بالسّم وله (٢٥) سنة . . . إلّا أنّه بالرغم من ذلك أظهر دلائل إمامته - بالنسبة للرأي العام - من خلال مناظراته العلمية التي أذهلت كبار العلماء عصرئذٍ ، . . . وكان المأمون بخاصة يتولّى إدارة هذه المناظرات ، ومنها : مناظراته المشهورة مع قاضي القضاة (يحيى بن أكثم) : عندما قرّر المأمون أن يزوجه ابنته (أم الفضل) حيث أنكر مستشاروه ذلك : لسبين أولهما صغر سنه ، والآخر : خوفهم من أن يمتلك الإدارة الدنيوية بخاصة أنّ والده الرضا (ع) سبق أن أثار مخاوفهم في هذا الميدان من خلال ولاية العهد التي رفضها (ع) وانتهت باستشهاده نتيجة المخاوف المذكورة ، . . . بيد أنّه لأسباب خاصة أصرّ المأمون على تزويج ابنته ، وعقد مجلساً عاماً للمناظرة بغية اقناعهم بقدرته العلمية . . . لقد سأله القاضي عن (مُحَرَّم قتل صيداً) ، فأجابه (ع) مستفهماً (قَتَلَهُ فِي حِلٍّ أَمْ حَرَمٍ ، عالماً كان أم جاهلاً ، عمدأ أم خطأ ، عبدأ أو حرأ ، صغيرأ أو كبيرأ ، مبدئأ أو معيدأ ، من ذوات الطير أو غيره ، من صغار الطير أو كباره ، مُصِرّاً أو نادماً ، في الليل أو النهار ، مُحَرِّماً بالعمره أو الحج . . .) ومن الطبيعي ، أن يبهت القاضي من هذه الأسئلة ، وأن يعجز عن الإجابة : لصعوبة استحضاره لهذه التفصيلات . . . بعد ذلك : طلب المأمون من الإمام (ع) أن يجيب على هذه التفصيلات ، فأجاب على ذلك مفصلاً^(١٩) . . . كما أنّ القاضي المذكور أجرى - في جلسة أخرى - مناظرة سياسية مع

الإمام الجواد (ع) تتصل بقضايا الخلفاء ، والأحاديث المرتبطة بذلك ، حيث استدعى الموقف مقدرة علمية لدحض الأساس الفكري لهذه الأحاديث ، ... فضلاً عن مواقف أخرى ، ومنها : ما ينقله المؤرخون من أن هناك آلاف المسائل العلمية التي وُجّهت إلى الإمام (ع) ، وأجاب عنها بالنحو الذي يفصح عن الإعجاز العلمي لدى الإمام (ع) (٢٠) . . . والمهم ، أن الإمام (ع) يظل - كما هو « أدب المعصومين (ع) » - متوقفاً على متطلبات المناخ الاجتماعي الذي يستدعي حيناً : الاختصار على طرح المشكلات العلمية ، أو المشكلات الثقافية بعامة ، أو السياسية ، أو الفقهية أو الأخلاقية ، ... ويظل التوقُّر على (الفن) ثانوياً : تفرضه - أيضاً - متطلبات خاصة . . . فإذا كان الإمام (ع) أتيح له أن يضطلع بشؤون العلم والفن على نحو متوازن ، ... فإنَّ الإمام السجاد (ع) أتيح له أن يتوقَّر على (الفن) من خلال (الأدعية) ، ... بينما أتيح للإمامين الباقر والصادق (ع) أن يتوقَّرا على (العلم) وأن يجيء (الفن) عندهما - في سياقات خاصة ، ... وهكذا . . . لذلك ، فإنَّ الإمام الجواد (ع) - عبر الظروف الاجتماعية التي كان يحياها - أتيح له أن يتوقَّر على غط خاص من الحركة العلمية المتمثلة في (المناظرات) أو (المقابلات) التي أشرنا إليها ، ... وأما (الفن) فلا يتحرَّك من خلاله إلّا في سياقات تتطلَّب مثل هذا التحرك ، وهو أمر سبق أن أكدناه من أنَّ المعصوم (ع) (النبي (ص) والأئمة (ع)) لا يعني بالفن - مثل سائر الناس - من حيث كونه (فناً) بقدر ما يعني به (وسيلة) فحسب ، فإذا تطلَّب الموقف صياغة فنية (تعتمد الصورة والإيقاع ونحوهما) ، حينئذٍ يتوكأ على مثل هذه الصياغة التي لا تكلفه أدنى جهد ما دامت المعرفة (بكل مستوياتها) تظل عند المعصوم : أمراً (يُلهم) به : كما هو واضح . . . وأياً كان الأمر ، يحسن بنا أن نعرض لبعض النماذج الماثورة عن الإمام الجواد (ع) ، فيما يتصل بالأحاديث والرسائل ونحوهما . . .

المكاتبة أو الرسالة

هناك أكثر من رسالة أو مكاتبة تفرضها سياقات متنوعة ، توفر الإمام (ع)

عليها ، . . . منها مثلاً : كتابته إلى أحد الأشخاص الذي حمل له متاعاً ، ففقد ، حيث علّق على ذلك قائلاً :

(إن أنفسنا وأموالنا من مواهب الله الهنيئة وعواريه المستودعة ، يمتّع بما مُتّع منها في سرور وغبطة ويأخذ ما أخذ منها في أجر وحسبة ، فمن غلب جزّعه على صبره : حبّط أجره) (٢١) .

إنّ هذه الرسالة القصيرة تتضمن بُعداً (فنياً وفكرياً) لا بدّ من ملاحظته ، فهي أولاً تقتبس من أحاديث النبي (ص) : أكثر من عبارة أو مفهوم (مثل « المواهب » و « العواري » التي سبق أن استشهدنا بها عند حديثنا عن أدب النبي (ص)) وهذا الاقتباس أمر لحظناه عند المعصومين (ع) حيث يستشهد اللائق بالمعصوم السابق : تأكيداً للحقيقة الذاهبة إلى أنّ المعصومين (ع) جميعاً يصدرّون عن نبع إلهامي واحد لا يقترن - كما هو شأن البشر العاديين - بذاتية تميز عن أخرى . . . ثانياً ، نجد أنّ (لغة الفن) تطبع هذه الرسالة المركّزة من خلال (عنصر الصورة الاستعارة « التضمينية » لكلام النبي (ص)) ونعني بها صورة « المواهب » وصورة « العواري » ، فبالرغم من أنّ النبي (ص) صاغ هذه الصورة في فقد بشر عزيز ، إلّا أنّ الإمام (ع) صاغها في فقد (المتاع) ، طالما يظلّ الحديث مرتبطاً بفقْد مألّه أهمية (الأنفس والأموال) وهو أمر يكشف عن أنّ « الاقتباس » جاء (فنياً) يأخذ (السياق) بنظر الاعتبار (المتاع) وليس (المناسبة السابقة - النفس) . . . كما أنّه تضمّن الحقيقة الفكرية التي صيغت الاستعارة من أجلها وهو قوله (ع) (يمتّع بما مُتّع منها في سرور وغبطة ، يأخذ ما أخذ منها في أجر وحسبة) ، حيث إنّ جمال الاستعارة وأهميتها تكمن في ارتكائها إلى هذه الحقيقة التي ذكرها (ع) من أنّ الشخصية ينبغي أن تستجيب (للمواهب والعواري) بالانفعال (السرّ) : بصفتهما من معطيات الله تعالى ، وأن يستجيب لفقْدانها بالانفعال (الصابر ، المحتسب) بصفتهما من المعطيات التي سلبها تعالى . . .

إذن : تظلّ الحقيقة الفكرية هي المستهدفة أساساً في أي نص شرعي ، حيث يوظّف (الفن) من أجل توضيحها فحسب ، . . . ولعلّ الرسالة الآتية التي كتبها (ع)

لأحد الأشخاص (تقديراً لشخصيته المخلصة) تكشف عن غط آخر من الحقائق الفكرية التي يستهدفها الإمام (ع) : حيث إنه (ع) لم يوشحها بالعبارات (التقليدية : من حيث الفن) بل كتبها : واضحة ، مألوفة ، واقعية ، بحيث (مناسب) بين « الواقع » وبين « العبارة » فجاءت العبارة (مترسلة) كاسترسال « الواقع » الذي استهدفه الإمام (ع) :

قال (ع) في هذه الرسالة الموجهة إلى أحدهم (واسمه : علي) :

(يا علي : قد أحسن الله لك جزاك ، وأسكنك جنته ومنعك من الخزي في الدنيا والآخرة ، وحشرَك الله معنا ، يا علي قد بلوتك وخيرتكَ في النصيحة والطاعة والخدمة والتوفير والقيام بما يجب عليك ، فلو قلت : إني لم أر مثلك لرجوت أن أكون صادقاً ، فجزاك الله جنات الفردوس نُزلاً ، فما خفي علي مقامك ولا خدمتك في الحرِّ والبرد في الليل والنهار ، فأسأل الله إذا جمع الخلائق للقيامة أن يحبوك برحمة تغتبط بها ، إنه سميع الدعاء) (٢٢) .

فالملاحظ ، أنَّ سمة (الاسترسال) تغطي على هذه الرسالة بحيث تكشف عن (فن خفي) يتحسسها القارئ دون أن يجد نفسه بحاجة إلى أن يلتمس (صورة) أو (إيقاعاً) مكثفين ، بل إنَّ (الصورة المباشرة) هي التي تحتل مهمة الصورة التشبيهية أو الاستعارية أو سواهما ، فقوله (ع) مثلاً (فلو قلت : إني لم أر مثلك لرجوت أن أكون صادقاً) . . . إنَّ هذه الفقرة هي (فن) بكل ما تعنيه دلالة الفن ، . . . فمن المعروف أنَّ هناك صورة نطلق عليها اسم (الصورة الفرضية) وهذا مثل قوله تعالى : ﴿ لو أنزلنا هذا القرآن على جبل : لرأيت خاشعاً . . . ﴾ حيث إنها تعني : (لو قدر) أو (لو فرض) نزول القرآن الكريم على الجبل : لتصدع) . . . ومثل هذه الصورة تظل (غير مباشرة) أي أنها مثل التشبيه والاستعارة والرمز تتناول الحقائق من خلال إحداث علاقة بين شيئين لم تكن بينهما علاقة (في عالم الواقع) حيث لم ينزل القرآن (في عالم الواقع : على الجبل) بل هو افتراض وتقدير . . . وفي ضوء هذه الحقيقة إذا أنجھنا إلى عبارة

الإمام الجواد (ع) (لو قلت : إني لم أر مثلك ، لكنك صادقاً) نجد أننا أمام (صورة فرضية) أيضاً ، ولكنها (صورة مباشرة) أي : صورة (واقعية بالفعل) لا أنها يمكن أن تكون واقعية في حالة مفترضة (مثل نزول القرآن على جبل) أو مثل ما قاله الإمام علي (ع) في إحدى صوره الفنية (لو أحيتني جبل : لتهافت) أي : لو قدر أن يجبه الجبل : لتصدع ، لأن الصورتين المذكورتين قد (افترضتا) : حالة لم تحدث بالفعل (وهذا ما يميز الصورة الفرضية غير المباشرة : حيث تجسد أحد أشكال التعبير الفني) ، أما (الصورة الفرضية) التي صاغها الإمام الجواد (ع) ، فتتسبب إلى (شكل فني) آخر هو : التجسيد لحالة (تقع) بالفعل متمثلة في قوله (لرجوت : أن أكون صادقاً) . . . فهو (يرجو) أن يكون صادقاً في فرضيته القائلة بأنه لم ير أحداً مثل هذا الشخص في إخلاصه ، . . . والأهمية الفنية لمثل هذه الصورة تكمن في (دقة) التعبير الذي يتحفظ من إلقاء الكلام غير الواقعي أو المبالغ فيه ، وهو ما يميز كلام المعصوم (ع) عن سواء من البشر العاديين ممن يصوغون الصورة : موشحة بالمبالغة أو عدم التحقق ، كما هو واضح . . .

إذن : حتى صياغة (الصورة) تتم - في نتاج المعصومين (ع) - من خلال الحرص على (واقعيتها) حرفياً بحيث يظل (الهدف الفكري) هو : الأساس في لغة الفن . . . ويمكننا ملاحظة ذلك أيضاً ، في شكل تعبير آخر هو :

الخاطرة العلمية

الخاطرة - كما كررنا - هي : صياغة أفكار سريعة يفرضها موقف عابر أو مفرد ، إلا أنها تتم من خلال لغة موشحة بالفن . . .

والخاطرة قد تكون فنية صرفة : كما لو تناول المعصوم (ع) ظاهرة عبادة (مثل ما لحظناه عند الإمام الرضا (ع) - والد الإمام الجواد - في خاطراته عن مفهوم (الإمامة) حيث كثفها بلغة الفن) . . . وقد تكون (علمية) إلا أنها توشح بشيء من لغة الفن ، . . . وهذا ما يمكن ملاحظته في النموذج الآتي للإمام الجواد (ع) فيما يتصل بمفهوم التوحيد أو صفات الله تعالى :

(أوهام القلوب أدق من أبصار العيون . أنت قد تدرك بوهمك . . . البلدان التي لم تدخلها ولم تدرك ببصرك ذلك ، فأوهام القلوب لا تدركه فكيف تدركه الأبصار ؟) .

إن هذا النموذج المركّز من الخواطر : يكشف عن أهمية (لغة الفن) التي تتناول ظاهرة (علمية) مثل : عدم إمكانية أن تدرك الأبصار : حقيقة الله تعالى . . . فالملّاخظ أنّ الإمام الجواد (ع) يتميّز بكونه يستخدم (لغة الفن) مماثلة لـ (لغة العلم) ، فكما أنّه استخدم عنصر (الفرضية) بصورتها (الواقعية) دون أن يرتكن إلى إحداث علاقات بين الأشياء ، كذلك ارتكن في هذه الخاطرة إلى عنصر الصورة الواقعية أو المباشرة التي تتميز عن الصورة التركيبية ، . . . لقد اعتمد عنصر (التشبيه) في هذه الخاطرة . . . والتشبيه - كما نعرف - هو إحداث علاقة بين شيئين لا علاقة بينهما في عالم الواقع ، إلّا أنّه (ع) استخدم هنا (تشبيهاً) مباشراً أول لنقل : تشبيهاً علمياً ، من نحو : (أوهام القلوب أدق من أبصار العيون) فعبارة (أدق) هي واحدة من أدوات التشبيه الذي نطلق عليه اسم (التشبيه المتفاوت) مثل قوله تعالى : (كالحجارة أو أشدّ قسوة) ومثل (كالأنعام بل أضلّ سبيلاً) الخ . . . وهذا يعني أنّه (ع) قد استخدم عنصر (التشبيه) إلّا أنّ استخدامه كان (علمياً) وليس (تركيبياً) صورياً يحدث علاقة بين أشياء لا علاقة واقعية بينها) . . .

طبيعياً ، أن لكل (تشبيه) : تركيبياً كان أو علمياً مسوّغه الفني ، حيث إنّ الإمام الجواد - كما سرى عند ملاحظتنا لأحاديثه الفنية أنّه استخدم كلاً من التعبيرين : الصورة التركيبية والصورة العلمية (وهذا ما يطبع سائر النصوص الشرعية في الكتاب والسنة كما هو واضح) ، كل ما في الأمر أنّ السياق هو الذي يفرض هذا اللون أو ذاك . . . وما دام الأمر يتصل بصفات الله تعالى : حينئذٍ فإنّ التشبيه العلمي يظل هو المسوّغ لصياغته بهذا النحو الذي لحظناه عند الإمام (ع) . . . والأمر نفسه بالنسبة للصور الأخرى ، مثل قوله (ع) (قد تدرك بوهمك . . . البلدان التي لم تدخلها ولم تدرك ببصرك ذلك) هذه الصورة لها أهمية علمية ضخمة حيث يمكن أن ننسبها إلى ما نسميه « بالصورة الاستدلالية » التي لحظنا نماذج متنوعة منها في الأدب الشرعي والعام حيث تُعدّ من أغنى الصور الفنية التي يحفل بها أدب الشعر والنثر بعامته . . . والمهم هنا ، هو أنّ هذه الصورة الاستدلالية تحفل بخصائص فنية تقوم على (المقارنة) بين

ظاهرتين وإحداث علاقة بينهما (وهو شأن كل الصور الفنية من تشبيه واستعارة ورمز الخ) الظاهرة الأولى هي : عدم إدراك الأوهام لصفات الله تعالى ، . . . والظاهرة الأخرى هي تقدّم نموذج من إدراك القلوب لبعض المحسّات : مثل المدينة التي لم يشاهدها الشخص ولكنه يدركها بقلبه ، . . . وأما العلاقة المستحدثة بين الظاهرتين فهي علاقة مركّبة وليست علاقة مفردة واحدة ، . . . فأولاً هناك علاقة بين إدراك قلبي للشيء : عدم إدراك القلب لصفات الله ، إدراك القلب للمدينة . . . وهناك ثانياً : إقامة فارق بين إدراك القلب وإدراك البصر ، حيث إنّ أوهام القلوب - كما قال الإمام (ع) - (أدقّ) من أبصار العيون . . . وهناك ثالثاً : نتيجة مستخلصة من تينك العلاقتين أو المقدمتين هي : « فأوهام القلوب لا تدركه ، فكيف تدركه الأبصار ؟ » .

إذن : نحن أمام صورة (فنية) مذهشة تقوم على (عنصر صوري هو الاستدلال أو حسب المفهوم البلاغي تقوم على صورة « التشبيه » - ونحن نفصل مصطلح الصورة الاستدلالية على التشبيه : لأسباب أوضحناها في كتابنا - البلاغة الإسلامية - . . . المهم ، أننا أمام صورة فنية تجمع بين لغة العلم ولغة الفن بنحو مدهش بحيث جسّدت صورة استمرارية ، متداخلة ، تشابكت خلالها ثلاثة مستويات من التركيب الذي يصوغ علاقات متنوعة بين الظواهر بالنحو المدهش الذي لحظناه ، وهو أمر قد توفّر عليه الإمام الجواد (ع) فيما يمكن القول بأنّه (ع) قد تميّز بغلبة الطابع العلمي في نتاجه ، بحيث يحوّل الصورة أو اللغة الفنية إلى تعبير علمي ، (تماماً : كما لحظنا أنّ كل معصوم (ع) يتميّز بطابع محدد من التعبير الفني الذي يختصّ به) . . .

والآن : إذا كان هذا الطابع الذي لحظناه عند الإمام الجواد (ع) قد حوّل الصورة واللغة الفنية إلى تعبير علمي ، . . . حينئذٍ فإنّ الطابع العام الذي يسم نتاج المعصومين (ع) (ونعني به : لغة العلم الموشّحة بلغة الفن) يظل منسجماً بدوره على نتاج الإمام الجواد (ع) في شكل تعبري آخر هو :

الحديث الفني

قلنا ، أنّ (الحديث الفني) يظل هو النتاج الأكثر مساحة في أدب المعصومين (ع) ما دامت التوصيات العامة المرتبطة بمبادئ الشريعة الإسلامية : يتم توصيلها إلى

الآخرين من خلال (الحديث) ، بصورة أيسر من غيره من أشكال التعبير ، طامح ينسج الحديث بكونه قصيراً ، لا يتجاوز جملة من الكلمات . . .

وإليك : نموذجاً من أحاديث الإمام الجواد (ع) :

- (من شهد أمراً فكرهه كان كمن غاب عنه ، ومن غاب عن أمر فرضيه كان كمن شهد) (٢٣) .

- (توسّد الصبر ، واعتنق الفقر وارضض الشهوات وخالف الهوى ، واعلم أنك لن تخلو من عين الله فانظر كيف تكون) (٢٤) .

- من أصغى إلى ناطق فقد عبده ، فإن كان الناطق عن الله فقد عبد الله وإن كان الناطق ينطق على لسان إبليس فقد عبد إبليس (٢٥) .

- من أطاع هواه : أعطى عدوّه مناه (٢٦) .

- من لم يعرف الموارد أعيته المصادر (٢٧) .

- راكب الشهوات لا تستقال له عثرة (٢٨) .

- إياك ومصاحبة الشرير ، فإنه كالسيف المسلول : يحسن منظره ، ويقبح أثره .

هذه النماذج تتضمن (أشكالاً فنية) متنوعة ، بعضها ينطوي على عنصر « إيقاعي » مثل (منظره ، أثره) ومثل (هواه ، مناه) . . . وبعضها ينطوي على (قيم لفظية) تعتمد (التقابل) مثل (شهد ، غاب) ومثل (الموارد ، المصادر) . . . وبعضها ينطوي على (عنصر صوري) . . . وهذا العنصر قد يكون (تشبيهاً) مثل

(٢٣) تحف العقول : ص ٤٧٩ .

(٢٤) نفس المصدر : ص ٤٧٨ .

(٢٥) نفسه : ص ٤٧٩ .

(٢٦) المجالس السنية : ص ٦٢٣ .

(٢٧) نفس المصدر : ص ٦٢٣ ، ٦٢٤ .

(٢٨) نفسه : ص ٦٢٣ .

(كمن غاب عنه) (كمن شهده) (كالسيف المسلول) . . . وقد يكون (استعارة)
مثل (توسّد الصبر) (راكب الشهوات) . . . وقد يكون (استدلالاً) مثل (من لم
يعرف الموارد . . .) الخ . . .

طبيعياً ، عندما تتنوع الأشكال الفنية : إيقاعياً وصورياً ولفظياً ، . . . ثم عندما
تتنوع مستويات كل شكل فني (مثل الصور : تشبيهاً ، واستعارة ، واستدلالاً) . . .
ثم : عندما تدخل هذه المستويات ، في تفصيلات وتفرعات صورية (مثل : النموذج
الأخير الذي يتضمن تشبيهاً : وتفرعاً على التشبيه المذكور ، ومثل غالبية النماذج
الاستعارية الأخرى) : حينئذٍ نستكشف أهمية الطابع الفني الذي توفّر عليه الإمام
الجواد (ع) . . .

والملاحظ أنّ الطابع الذي قلنا أنّ الإمام (ع) قد عني به (وهو : تحويل الصورة
الفنية إلى تعبير علمي) يظل ملحوظاً في أكثر من نموذج ، . . . ففي قوله (ع) (من شهد
أمراً فكرهه : كان كمن غاب عنه ، ومن غاب عن أمر فرضي به : كان كمن شهده)
يظل متوكّناً على عنصر (التشبيه) ولكن تشبيه (علمي) ، لأنّ الغياب والحضور عملية
واقعية تحدث أو يمكن أن تحدث فعلاً : وليس أنّها تقوم على إيجاد علاقات بين أشياء لا
علاقة بينهما في عالم الواقع : كإحداث العلاقة بين الشمس والوجه مثلاً . . . ولكن
عندما يستدعي السياق إحداث علاقة من هذا النوع ، يتجه (ع) إلى (التشبيه الفني)
مثل النموذج الأخير حيث (شبّه) الشرير بالسيف المسلول الذي يحسن منظّره ويقبح
أثره ، فالعلاقة بين السيف والشخص (مستحدثة) لا واقع لها في الخارج (بعكس
الصورة التشبيهية السابقة) ، بيد أنّ السياق فرض مثل هذه الصورة الفنية : ما دام
(الشرير) يشبه بالفعل : السيف من حيث منظّره (لأنّ الصداقة تحمي الإنسان كحماية
السيف) ، ولكن الشرير بصفته عنصراً لا ترتب عليه الحماية المطلوبة : حينئذٍ أشبه
السيف المسلول الذي يقبح أثره : وهو الأذى .

وإذا تركنا هذا الجانب وأنجّهنا إلى (التفرع الصوري) وجدنا : أنّ (الفن) تبرز
مليته في أمثلة هذا التفرع ، ومنه : ظاهرة (السيف) نفسه ، فهو (ع) فرّع على
السيف جانبين : الإشهار والأثر ، وقرن بينهما وبين مصاحبة الشرير وتفرّعه إلى جانبين
أيضاً : الحماية والأذى . . .

ويتضح جانب الفن عندما يعتمد (التفريع) عناصر فنية أخرى مثل (التقابل)، فقد (قابل) (ع) في النموذج الأول بين (من شهد أمراً) وبين (من غاب عن أمر)، وقابل بين (من كرهه) وبين من لم يكرهه، و(قابل) في نموذج آخرين (أصغى إلى الله تعالى)، وبين (من أصغى إلى إبليس)، وقارن بين عبادة كل منهما وبين الاستماع إلى كل منهما... الخ... وحتى في النماذج التي لم يدخل فيها التفريع أو التفصيل، نجد أن عنصراً فنياً آخر هو «التركيز» يطبع هذه النماذج...

إن الصورة الاستدلالية القائلة (من لم يعرف الموارد أعيته المصادر) تظل منتسبة إلى عنصر (الصورة الاستدلالية) وهي فقرة قصيرة لا تفريع ولا تفصيل فيها، إلا أنها غنية وثرية بالدلالات الإيحائية المتنوعة، حيث إن «الموارد» يمكن أن تنطبق على أية تجربة من تجارب الإنسان: فردية أو جماعية، عادية أو خطيرة، ذهنية أو حسية، الخ، كذلك، فإن (المصادر) المرتبة عليها تتسم بنفس الطابع الإيحائي الذي يسمح لكل متذوق فني أن يستخلص منه دلالة تتناسب مع حجم خبرته الشخصية وهو أمر يكشف عن أهمية (الفن) الذي تظل أبرز سماته: إنه يلحظ تجربة الحياة، ويسمح للمتذوق بأن يكشف بنفسه كثيراً من الحقائق، طالما نعرف بأن مساهمة القارئ في كشف الحقائق: تظل واحدة من أبرز سمات الفن العظيم: كما هو واضح.

« الأدب العام »

قلنا أن الأدب في هذه الفترة شهد نمواً وازدهاراً وتجديداً نسبياً في الصياغة والموضوعات . ولعل لهذا التجديد صلة بتطور الحياة الاجتماعية في هذا العصر الذي بلغ به الترف المادي ذروته ، وهو ترف يجرّ إلى الفساد الاجتماعي أيضاً حيث يلاحظ أن الانغمار في اللهو من خمر وجنس وغناء وغيرها بلغ الذروة في صعيد المسؤولين وحواشيهم وحتى في مستوى الجمهور كما يبدو ، . . . وقد انعكس هذا الفساد على الحياة الأدبية حيث اتجه الشعراء بخاصة إلى الإيغال في تجارب الشعر الجنسي واللهوي وسواه ، كما انعكس على الصعيد الفكري حيث اتجه الشعر إلى مديح السلاطين ووزرائهم وللاتهم بنحو ملحوظ حتى لا يكاد شاعر - حتى لو كان يملك موقفاً عقائدياً إيجابياً - لا ينغمس في هذا المديح الزائف لسلاطين الدنيا ما دامت الجوائز والمواقع تلعب دورها في تشجيع هذه الظاهرة المنحرفة ، كما أن للإرهاب أثره الكبير في دفع الشاعر إلى مدح الطغاة . . . إنه لمن المؤسف جداً ألا تفتح ديواناً شعرياً إلا وتجده يتضمن عشرات القصائد الزائفة التي تمدح سلطاناً أو وزيراً أو والياً أو حتى من يملك موقعاً إدارياً عادياً ، كما أنه من المؤسف أن تجد إلى جانب ذلك قصائد ومقطوعات تصف الخمر والمراة والصيد و . . . الخ حتى لكأن الحياة تتمحور لإشباع الشهوات غير المشروعة وذلك في مجتمع يحمل اسم الإسلام . . .

طبيعياً ، نظفر - إلى جانب هذه الحياة المترفة وتجاربها الفاسدة - تجارب نظيفة يتوقّر عليها أكثر من شاعر وكاتب يُعنى بتسجيل ما هو إسلامي وإنساني وأخلاقي ، بحيث يتم

ذلك بنطاق متوازن بالقياس إلى ما نلاحظه من تجارب أدبية منحرفة ، وهي تجارب يتمحّض لها حيناً أشخاص لا يعنون إلّا بما هو منحرف ، وحيناً آخر - وهذا ما تزداد نسبته - يزدوج فيها الأشخاص بحيث نلاحظ المواقف الإيجابية والسلبية جنباً إلى جنب في نتاج شخصية واحدة ، حتى لتجد الشاعر يتجه إلى الله تعالى في هذه المقطوعة أو تلك في نفس الوقت الذي يتجه من خلاله إلى المرأة والخمر وغيرهما في مقطوعة أخرى أو تجده يمتدح خلفاء الرسول (ص) في نفس الوقت الذي يمتدح فيه سلاطين الجور . . . وهذه الظاهرة لا تنعكس في الحياة الأدبية فحسب ، بل حتى في صعيد الحياة العلمية حيث نلاحظ أكثر من فقيه أو مفسّر أو لغوي أو منطقي يتردّى في نفس الهوّة . . . كما أنّ النشاط المتّصل بالفقه والتفسير واللغة والكلام (العقائد) بلغ قمته علمياً بحيث كان متوازناً مع التطور المادي لهذا العصر ، إلّا أنّ الانحراف قد اقتحمه بنفس النسبة التي انحرفت من خلالها مهمة الأدب

ومهما يكن ، فبمقدورنا أن نعرض الآن لخارطة الأدب في هذا العصر الذي امتدّ قرابة ثلاثة أرباع القرن ، لنقف عند مستوياته فنيّاً وموضوعيّاً ، . . .

التجديد في الأدب

أشرنا إلى أنّ مؤرخي هذا العصر : لحظوا أنّ عنصر (التجديد) في الأدب ، قد طبع هذا العصر وما بعده . . . بيد أنّنا لا نميل إلى هذا الرأي بنحوه المبالغ فيه ، حتى أنّ النقد اضطرّوا أن يقيموا (موازنات) بين الاتّجاه التقليدي والاتّجاه الجديد ، دون أن ترتّب على هذه الموازنات آثار ذات قيمة إلّا في نطاق محدود .

إنّ (التجديد الفني) يمكن أن نتصوّره بشكل عام على مستويات متنوعة :

١ - التجديد في الموضوعات

وهو أن تطرح موضوعات جديدة تفرضها طبيعة الحياة الاجتماعية ، وهو أمر يمكن ملاحظته - ليس في هذا العصر الذي نؤرّخ له - بل في مطلق العصور التي توابكها (تغيرات اجتماعية) دون أدنى شك .

٢ - التجديد في البناء

وهو أن يدخل (تغيير) على بناء القصيدة أو الخطبة أو الخطبة الخ ، . . . وهذا ما يمكن ملاحظته في هذا العصر ، إلا أنه (محدود) في نطاق (الاستهلال بالقصائد) ، فبدلاً من أن يستهل الشاعر قصيدته بالبكاء عن الطلل ، نجده يستهلها بالحنين إلى أهل البيت عليهم السلام ، وهو أمر لحظناه في الفترات السابقة (وليس في هذا العصر فحسب) ، . . . أو نجد الشاعر يستهل القصيدة مثلاً : بالتحدث عن القصور أو الرياض أو نحوها ، أو يستهلها بالحديث عن ظواهر انحرافية كالخمر ونحوه : مما نجده لدى شعراء اللهو : بحيث كانوا يسخرون من البكاء على الاطلال ، معوضين ذلك بالتطلع إلى ما هو منحرف - كما أشرنا - . . . لذلك لا نتوقع أن يكون التجديد في أمثلة هذه النماذج ذا قيمة إلا إذا ترتبت عليه فائدة اجتماعية أو سمة فنية ذات فائدة اجتماعية (من نحو ما لحظناه من التجديد في الاستهلال بالحنين أو البكاء أو التمجيد للشخصيات الإسلامية - أهل البيت (ع)) . .

٣ - التجديد في الأشكال الفنية

وهو أن يُستحدث أو يُطور شكل فني مثل (فن القصة) حيث لحظنا أن العصر السابق خبر نوعاً من الأدب القصصي الذي شهد بعض التطور في هذا العصر الذي نؤرخ له أيضاً : لكن دون أن يشكّل سمة ذات بال - كما سنرى .

٤ - التجديد في اللغة

وهو أن يتم (تطوير لغوي) من حيث العبارة الفنية . . . وفي هذا الصعيد يمكن ملاحظة جانب من التطور في هذا العصر ، إلا أنه أيضاً ليس بالنحو الذي يُعتدّ به ، حيث إن استخدام (الأساليب اللفظية) من حيث (أدوات الصياغة التي تتوكل على عناصر التقابل ، والتكرار ، والتوكيد ، والتقديم ، والتأخير ، الخ : بظل محدوداً في نطاق ما أطلق عليه مصطلح (اللغة البدوية أو الوحشية) مقابل (اللغة المتحضرة أو المولدة) ، فعندما يستخدم الشاعر أدوات التأكيد (مثل : أن ، اللام ، الخ) يُعدّ منتسباً إلى النمط الأول ، . . . وعندما يهجر مثل هذه الأدوات : يكون قد اقترب من

تخوم اللغة الجديدة . . . وهو أمر لا تترتب عليه آثار ذات بال ، ما دامت محدودة لا تتجاوزها إلى لغة الشعر بعامه .

٥ - التجديد في المعاني

وهو أن يتم تجديد في (المعاني) أو (الدلالات) الجزئية التي يطرحها الشاعر أو الكاتب . . . وفي هذا النطاق ، نلاحظ (تجديداً) بالفعل ، في هذا العصر الذي نؤرخ له ، . . . والسّر في ذلك ، أن ترجمة الآداب الأجنبية ، والتلاقح الفكري ، والمناظرات المذهبية : فرضت مثل هذا التجديد في الدلالات ، بحيث انعكست آثار (المنطق) و (علم الكلام) على اللغة الأدبية . . لكن بالرغم من ذلك : يظل هذا التجديد منحصرأ في (مصطلحات) محدودة تردّ عابراً في نتاج الشاعر مثلاً دون أن تنعكس على لغته الشعرية بعامه . . فعندما يقول الشاعر - مثل أبي تمام - الذي يُعدّ في رأس المجددين :

صاغهم ذو الجلال من جوهر المجد وصاغ الأنام من عرضه^(٢٩)

أو عندما يقول أبو نؤاس وهو أحد الرواد المجددين :

يكاد لا يتجزأ أقلّ في اللفظ من لا^(٣٠)

إنّما يستخدم مصطلحات الجوهر والعرض والجزء وسواها فيما شاع في علوم الكلام والمنطق : بنحو عابر دون أن يشكّل ذلك سمة غالبية .

لكن فيما يبدو أنّ استخدام مثل هذه اللغة الشعرية حتى في نسبتها الضئيلة كانت تقترن في تصوّر القدامى بأهمية جعلتهم ينشطون - كما قلنا - إلى تيارين ، بل حملت أحد الشعراء على أن يبرم من ذلك قائلاً :

كلّفتونا حدود منطقكم والشعر يُغني من صدقه كذبه^(٣١)

(٢٩) ديوان أبي تمام : دار المعارف ، مصر ، ج ٢ ، ص ٣١٧ .

(٣٠) ديوان أبي نؤاس : دار صعب ، بيروت ، ص ١٢٦ .

(٣١) ديوان البحري : ج ١ ، ص ٢٠٩ .

والواقع ، أن هذه الشكوى من (الشعر المنطقي) إذا كان لها ما يسوغها ، فإن (البديل) الذي قدّمه الشاعر يظل (أسوأ حالاً) من الاتجاه السابق ، لأن مقولة (أصدق الشعر : أكذبه) هي : مقولة ساذجة تنم عن التخلف الفكري لدى الشخصية ، . . . صحيح أن (الكذب الفني) غير (الكذب الحقيقي) لكن مع ذلك ، فإن عناصر (المبالغة) و (الأوهام) و (الأساطير) و (مالا يحتمل) وسواها من العناصر التي واكبت الفن : ينبغي ألا تصبح (معايير) للفن الذي يوظف أساساً من أجل الفائدة البشرية وليس من أجل اللهو والإمتاع المجرّدين عن الفائدة : كما هو طابع هذا الشاعر الذي وظّف شعره في مدح سلاطين الجور ، مما شكّل ظاهرة شوّهت وجه الأدب الذي لم يفهمه هذا الشاعر إلا من خلال اللهو الذي صدر عنه . . . حيث فهم أن (الكذب الفني) هو المطلوب ، . . .

وأيّاً كان ، إن ما يعيننا أن نشير إليه ، هو :

إن أمثلة هذه النماذج التجديدية تظل - كما كرّرنا ضئيلة الحجم ، لا تتجاوز أبياتاً معدودة تضيق في خضم الأبيات التي لا تستخدم المصطلح المنطقي أو الكلامي . . .

٦ - التجديد في الصور

وهو أن يتم التجديد في صياغة الصورة الفنية (تشبيه ، تمثيل ، استعارة ، رمز الخ) . . . وفي هذا النطاق نلاحظ (تطوّراً) دون أدنى شك ، لسبب واضح هو : أن سعة التجربة الثقافية تفرض على الشاعر أو الكاتب : سعة في (عنصر التخيل) وما توافقه من عمليات (التجريد الذهني) ، . . . فإذا كان الشاعر الجاهلي - كما لاحظنا في حينه - يعتمد (التخيل الحسي) من جانب ، و (محدودية) ذلك من جانب آخر ، فإن العصور التي أعقبته : شهدت تطوّراً في هذا الجانب : فأتسعت التجربة التخيلية (في الميدان الحسي والتجريدي أيضاً) . نظراً لأن (المظاهر المادية) تنوّعت : فسمحت للخيال بأن تتضمّن فاعليته أيضاً . . . وفي هذا العصر الذي نؤرّخ له نتوقع (نظراً للتغيرات الاجتماعية : مادياً وثقافياً) أن تتضمّن فاعلية (التخيل) الذي تعتمد (الصورة الفنية) عليه : كما هو واضح ، لذلك نلاحظ أن ما يسمّى بعنصر (التوليد) :

يحتلّ موقعاً ملحوظاً في نتاج هذا العصر : بحيث تأخذ الصورة شكلاً (تفريعياً) و (متشابكاً) ينفذ إلى باطن المعاني . . . لكن - مع ذلك - لا ينعكس هذا التوليد بنحوه الملحوظ إلّا في العصر الذي يليه بحيث يأخذ ذلك العصر : سمة النضج أو (الثبات الفني) كما سنرى مقابل هذا العصر الذي شهد ولادة مثل هذا التجديد الصوري . . .

مهما يكن ، أن مستويات (التجديد) سنقف عندها ، خلال عرضنا لأدباء هذا العصر الذي نؤرخ له : شعرياً ونثرياً ، . . . مع ملاحظة : أن مؤرخي الأدب تجاهلوا أكثر من شاعر أو كاتب ساهم في هذا (التجديد) ، فضلاً عن إضفاء عنصر المبالغة عليه ، وفضلاً عن عدم أهمية بعض هذه السمات التي لا تعكس آثاراً ذات بال : من حيث القيمة الحقيقية للأدب ووظيفته . . .

المهم ، أن هذه السمات الفنية وسواها ، سنقف عندها - كما قلنا ، خلال عرضنا لتفصيلات المناخ الأدبي الذي طبع هذا العصر . . . ونبدأ ذلك بالحديث أولاً عن :

الأدب الاجتماعي

شهد هذا العصر : أحداثاً اجتماعية مختلفة على نحو ما لحظناه في العصور السابقة مثل : الثورات ، الاضطرابات ، الحروب الخارجية الخ . . . ولعلّ أهم ما ينبغي تسجيله في هذا الميدان هو : الثورات السياسية التي تشكّل : احتجاجاً ورفضاً للأنظمة الدنيوية التي يمثلها العباسيون تماماً على نحو ما لحظناه من الاحتجاج والرفض للأنظمة الدنيوية التي مثلها الأمويون ، . . . كما أنّ أئمة أهل البيت (ع) ومن يلتزم بمبادئهم الإسلامية : يظنون - كما هو طابع غالبية العصور - عرضة للاضطهاد والسجن والتعذيب والقتل ، في نفس الوقت الذي يظنون من خلاله نموذجاً للشخصيات النزيهة في صعيد المبادئ الإسلامية والأخلاقية والإنسانية بعامّة : مما يستتبع ذلك كله ، ظهور أدب ملتزم يُعنى بتسجيل هذه الظواهر التي أشرنا إليها . . .

وتجنيء الثورات الداخلية - كما قلنا - في مقدمة الأحداث التي عُني الأدباء بتسجيلها ، مثل ثورة (الحسين بن علي بن عبد الله) المعروف بـ (صاحب فخ) حيث شار مع أصحابه وذويه من أمثال يحيى وسليمان وإدريس : بنو عبد الله بن الحسن ،

والحسن بن محمد ، وعبد الله بن إسحاق الخ ، وكان ذلك في زمان أحد سلاطين العباسيين (الهادي) في أوائل العصر الذي نُوْرَخ له ، . . . وكانت شخصية (الحسين بن علي بن عبد الله) متميزة اجتماعياً وعبادياً ، حيث إنَّ الإمام الكاظم (ع) - كما ينقل المؤرخون - رثاه بقوله (مضى والله مسلماً صالحاً صَوَّاماً قَوَّاماً آمراً بالمعروف ناهياً عن المنكر)^(٣٢) . . . وهذه الوثيقة وحدها : كافية في التعريف لشخصيته ، وتحديد ثورته ضد النظام . . . بل نجد حتى الأعداء - وفي مقدمتهم (موسى بن عيسى) أحد كبار القواد العسكريين الذين قادوا الجيوش لمحاربة (صاحب فخ) : علّق على شخصية الحسين وأصحابه حينما قدّم له أحد جواسيسه تقريراً عن رجاله وجنده قائلاً :

(ولا رأيت إلّا مصلياً أو مبتهلاً أو ناظراً في مصحف (مُعَدّاً للسلح))^(٣٤) . . . وهذا الوصف لجند (صاحب فخ) يكشف عن هوية هذه الثورة بوضوح ، بيد أنّ تعليق موسى بن عيسى (على ذلك : يكشف عن هويتها بشكل أشد وضوحاً ، حيث قال (هم والله أكرم عند الله وأحقّ بما في أيدينا منّا ولكن المُلْك عقيم ، ولو أنّ صاحب القبر - يعني النبي (ص) - نازعنا المُلْك ضربنا خيشومه بالسيف)^(٣٤) . . . هذه الوثيقة - كما أشرنا إليها في فصل متقدم - تُعَدّ إدانة واضحة لعدم مشروعية السلطنة العباسية فيما يترتّب على ذلك : إدانة غالبية الأدب العربي الذي مسخ وجه التأريخ حينما وُظّف الشعر والنثر في مديح هؤلاء السلاطين . . .

وأيّاً كان ، فإنّ هذه الثورة اقترنت بتقدير الإمام الكاظم (ع) لشخصية صاحبها ، كما اقترنت بإقرار العدو بذلك . . . مضافاً إلى أنّها اقترنت بتسجيل الشعراء لوقائعها وورثاء أصحابها الذين قدّمت رؤوسهم للسلاطين . . . بل إنّ أحد القتلة القوّاد (وهو محمد بن سليمان) - كما يقول الرواة - قد عذّبه ضميره على هذه الحادثة بحيث إنّه - عند تلقينه الشهاداة في احتضاره كان يردّد البيت الآتي :

أيّا ليت أمي لم تلدني ولم أكن لقيت حسيناً يوم فخ ولا الحسن^(٣٥)

(٣٢) مقاتل الطالبين : ص ٣٠٢ .

(٣٣) نفس المصدر : ص ٣٠١ .

(٣٤) نفسه : ص ٣٠١ .

(٣٥) نفسه : ص ٣٠١ .

ومثل هذا التردد للبيت المتقدم : يكشف - لا أقل - عن الإحساس بالذنب وانعكاساته على الشخصية المتصارعة ، المتمزقة ، المتوترة التي تتحسس بمقارقتها لذنب كبير الحجم ، وهو أمر لوحظ لدى أكثر من شخصية - ومنها شخصية معاوية في قتله لحجر بن عدي - حيث يكشف مثل هذا التعذيب للضمير عن حقيقة وجدانية واضحة هي : مظلومية المقتول وظلم القاتل . . .

المهم ، أن أكثر من شاعر قد سجل هذه المعركة من خلال (الرثاء) الذي يُعدّ : الشكل التعبيري الوحيد في أمثلة هذه الحوادث التي تنتهي بقتل أصحابها والتمثيل

... ٣٣٢

لقد رثاه - عيسى بن عبد الله - بقوله :

فلأبكينَّ على الحسين بعولة ، وعلى الحسن

.....

تركوا بفتح غدوة في غير منزلة الوطن

كانوا كراماً فانقضوا لا طائشين ولا جبن

غسلوا المذلة عنهم غسل الثياب من الدرن^(٣٦)

ولعلّ الأبيات الآتية : تُعدّ في النماذج الرفيعة فنياً وفكرياً في رثاء صاحب فخ

وجماعته :

صرعى بفتح تجر الرياح فوقهم أذيالها وغواذي الدلج المزن

حتى عفت أعظم لو كان شاهدا محمد، ذبّ عنها ثم لم تمهن

ماذا يقولون والماضون قبلهم على العداوة والبغضاء والإحن

ماذا يقولون إن قال النبي لهم ماذا صنعتم بنا في سالف الزمن^(٣٧)

لعلّ أهم ما في هذه الأبيات (تضمينها) لشخصية النبي (ص) ، واعتمادها

عنصر (المحاوراة الفنية) في هذا التضمين . . . حيث اصطنع (محاوراة) من

(٣٦) مقاتل الطالبين : ص ٣٠٥ .

(٣٧) نفس المصدر : ص ٣٠٧ .

النبي (ص) ، وجعلها بدون (جواب - ماذا يقولون) ، حيث إنّ صياغة مثل هذه المحاورّة تُعدّ (فنياً) ذات أهمية كبيرة ، لا لكونها تعتمد الحوار الحيّ فحسب بل لأنّ الواقع - وهو حادث يقع في المستقبل - قد جسّد هذا الحوار ، فضلاً عن أنّ عدم الجواب (ماذا يقولون) يعدّ واقعاً حيّاً بدوره : لكونهم - أي القتلة - لا يملكون جواباً دون أدنى شك .



وندع الثورات السياسية : لتتجه إلى الأدب الاجتماعي الذي سجل أحداثاً سياسية ذات دلالة مهمة (بالنسبة إلى الخط المعارض لأنظمة الحكم) ونعني به : الاتجاه الإسلامي الصائب المتمثل في خط أهل البيت عليهم السلام ، . . . حيث شهد هذا العصر حادثة تولية المأمون للإمام الرضا (ع) ، وإجباره على تقبّل ولاية العهد ، وهو حدث سياسي مهم دون أدنى شك بالنسبة إلى إقرار الحاكمين بمشروعية الإمامة لأصحابها الحقيقيين : حيث اضطروا إلى ذلك ترضية للرأي العام من جانب ، ومحاولة للالتفاف على هذا الخط من جانب آخر . . . ومن الطبيعي أن يرفض الإمام (ع) مثل هذه الولاية التي يعي أهدافها السياسية ، إلّا أنّه أُجبر عليها - كما قلنا - . . . والمهم هو : انعكاس هذه الحادثة على الحركة الأدبية واستبعاها إنشاد الشعر بخاصة ، حتى أنّ الشاعر المعروف أبا نؤاس - وهو ممن لا يُعنى بالأحداث السياسية - وجد نفسه قد تطوّعت بتسجيل مثل هذه الحادثة ، حيث أنشد :

مطهرون نقيات ثيابهم	تُتلى الصلاة عليهم أينما ذكروا
من لم يكن علوياً حين تنسبه	فحاله في قديم الدهر مفتخر
والله لمّا برأ خلقاً فأنقنه	صفاكم واصطفاكم أيها البشر
فأنتم الملأ الأعلى وعندكم	علم الكتاب وما جاءت به السور ^(٣٨)

إنّ هذا النص يكشف عن جملة من الحقائق الاجتماعية في ميدان الأدب ونشاطه ، . . . فأولاً : بما أنّ الإرهاب يحتجز الشاعر من قول الحقّ ، حينئذٍ فإنّ آيّة

فرصة - حتى لو كانت محفوفة بالخدعة : كما هو شأن هذه الحادثة التي رفضها الإمام (ع) - سوف تسمح لبروز الحقائق على ألسنة الشعراء ... ثانياً : إن مدح الإمام (ع) لا يقترن بأية حوافر مادية أو اجتماعية ، حيث لا جوائز ضخمة تنتزع من بيت المال ، ولا مواقع اجتماعية تنتظر الشاعر (كما هو شأن المديح لسلاطين الدنيا ...) . . . ثالثاً : إن المدح لا يتجاوز الحقائق العبادية التي خلعها الله تعالى على الشخصيات المصطفاة : من حيث التميز : روحياً ، حيث لحظنا كيف أن الشاعر وصف الإمام (ع) وأهل البيت بأنهم (مطهرون) (نقيات ثيابهم) (مصطفىون) (عندهم : علم الكتاب) الخ . . . فيما يفتقر إليها سائر الشخصيات الدنيوية التي اتجه إليها شعراء الجوائز والمواقع . . .

إن هذه الأسباب مجتمعة تجعل أمثلة هذا المديح متسماً (بالصدق الوجداني) دون أدنى شك ، . . . لذلك ما أن يجد الشاعر أية مناسبة تسمح له بإبراز الحق حتى يتجه إلى تسجيل ذلك ، . . . وهذا من نحو ما ذكره المؤرخون من أن الشاعر المذكور (أبا نؤاس) خرج يوماً فشاهد راكباً إلى جانبه ، فسأل عنه وقيل له هو الإمام الرضا (ع) ، فأنشد قائلاً :

إذا أبصرتك العين من بعد غاية وعارض فيك الشك أثبتك القلب
ولو أن قوماً يَمُوك لقادهم نسيمك ، حتى يستدل بك الركب^(٣٩)

كما أن الشاعر المذكور نفسه (ونعني به : أبا نؤاس) عندما عوتب - في مناسبة أخرى - على عدم مدح الإمام (ع) ، قال :

فعلى ما تركت مدح ابن موسى والخصال التي تجمعن فيه
قلت لا أمتدي لمدح إمام كان جبريل خادماً لأبيه^(٤٠)

هذه النماذج ونظائرها تكشف - كما قلنا - عن حقائق ذات خطورة بالنسبة لشخصيات أهل البيت (ع) وتصورات الرأي العام حيالهم ، بما في ذلك : الشعراء الذين لا يُعنون بالحوادث الاجتماعية . . .

(٣٩) نفس المصدر : ص ٥٨٨ .

(٤٠) نفسه : ص ٥٥٨ .

فناً

يظل هذا الشاعر (من حيث أدوات الصياغة) من مجددي الشعر - كما ألمحنا إلى ذلك في مقدمة هذا الفصل ، ولا يُعِيننا من تجديده إلا ما كان مرتبطاً بقول الحق ، . . . أما ما عده ، فلا قيمة للتجديد فيه البتة ، . . . ولعلّ النماذج التي وقفنا عندها تكشف عن جانب من سمات الفن لدى الشاعر ، . . . فهو قد يتجه إلى اللغة المباشرة - نظراً لكون الموقف يتطلب عرض الحقائق بشكل واضح - إلا أنه يوشح اللغة بسمات فنية تعوّض عن عنصر (الصورة) وهذا مثل (تضمينه) لشخصية جبرئيل (ع) في النموذج الأخير ، أو مثل (تضمينه) لعلم الكتاب ، والسور ، والإصطفاء : في النموذج الأسبق . . . وعندما يتجه إلى اللغة غير المباشرة (أي : اللغة الصورية) حينئذٍ نلاحظ سمات الصياغة الفنية من الوضوح بمكان كبير . . . ففي البيتين اللذين ذكرهما - وهو يسأل عن الراكب الذي لم يعرفه - نجد أنّ (الصورة الفنية) تتصاعد في جمالياتها لدرجة لافتة للنظر ، فهو يعتمد (الصورة الفرضية) (الصورة الاستعارية) لتعميق الدلالة التي يستهدفها ، حيث توكّأ على (البُعد النفسي) في صياغة هذه الصور ، فأوضح بأنّ (القلب) يثبت ما أبصرته العين (وهو لم يرَ وجه الإمام بل رأى شخصه) ، كما أوضح بأنّ (النسيم) يقود القوم إلى معرفته ، أي أنّ العطر يقتاد الإنسان إلى تتبّع مصدره ، ومن ثم : معرفته . . . إنّ مثل هذه الصور (لا مغالاة فيها) نظراً لارتكانها إلى حقائق نفسية (وعبادية أيضاً) ، والمهم - بعد ذلك - أنها (فرضية واستعارة) تستند إلى خبرة تمتاز بالصدق الوجداني الذي يمنحها جمالية جديدة دون أدنى شك . . .

* * *

وندع هذا الشاعر ، لنجد شعراء آخرين (ثمّ عرفوا بسمة التضج الفني) قد سجلوا هذه الحادثة الاجتماعية ، . . . ومنهم : الشاعر المعروف (دعبيل الخزاعي) فيما سنعرض له في هذا الفصل لاحقاً ، . . .

كما أن الشاعر الملتزم (إبراهيم بن العباس) سجل هذه الحادثة :

أزالت عزاء القلب : بعد التجلّد مصارع أولاد النبي محمد^(٤١)

كما سجلها شعراء آخرون ، لانعرض لنماذجهم ، بقدر ما يعيننا أن نشير إلى انعكاسات هذه الحادثة : على النتاج الأدبي ، حيث تفصح - كما كررنا عن تصورات الرأي العام حيال شخصيات أهل البيت عليهم السلام - ليس في نطاق التسجيل لحادثة سياسية أو المديح لشخصية الإمام (ع) - وهو حي - ، بل نجد ذلك منعكساً بعد وفاة الإمام (ع) أيضاً ، حيث سجل حادثة وفاته (ع) أكثر من شاعر ، منهم : (دعبل الخزاعي) ، ومنهم : الشاعر المعروف (أشجع بن عمرو السلمي) جاء في قصيدة له :

ما زال مقتبساً من نور والده	إلى النبي ضياء غير مقبوس
في منبت نهضت فيه فروعهم	يباسق في بطاع المك مغروس
والفرع لا يلتقي إلا على ثقة	من القواعد والدنيا بتأسيس
.....
يا نازلاً جدثاً في غير منزله	ويا فريسة يوم غير مفروس
ليست ثوب البلى أعزز عليّ به	لبسا جديداً وثوباً غير ملبوس ^(٤٢)

فنياً

الآبيات المتقدمة لشاعر ناضج فنياً ، حيث إن صياغته تفصح عن سمة (النضج) لديه ، بخاصة في (صوره) الاستدلالية والاستعارية ، ... ففي البيت الأول (استعارة) فنية تتوكل على (الصدق الموضوعي) وهو : (الضياء غير المقبوس) بالنسبة لغير الأئمة عليهم السلام فيما يقتبسون من النبي (ص) ضياءهم ولا يقتبسه سواهم ، كما أن البيتين : الثاني والثالث : يتوكلان على الصور (الاستدلالية) أيضاً : ممتزجة (بالاستعارات) ذات الصدق الموضوعي أيضاً ، ... ومتى يمتزج الاستدلال بالاستعارة : يتضح حجم السمة الفنية نظراً لامتزاج الحكمة بالفن (الحكمة هي الاستدلال) والفن (هو الصورة التركيبية) ، ... فالفروع - وهم الأئمة بالنسبة إلى الأصل (النبي (ص)) - شمخت من خلال انغماسها في بطاح الملك ، حيث إن الفن لا يشمخ إلا من خلال (القواعد) - وهذا هو الاستدلال الصوري الذي يتوسل بالفن

لتقرير الحقائق . . . وهذا هو الجانب (الموضوعي) من الرثاء . . .

أمّا الجانب (الوجداني) منه ، فيجسّده البيتان الأخيران فيما توكّأ على (الاستعارة) ذات الصدق الوجداني ، . . . إنّه يهتف بمرارة قائلاً : (لبست ثوب البلى ، أعزز علي به لبساً جديداً . . .) إنّه يوّد أن يعزّز بذلك الثوب : ثوب البلى (وهو قمة الحرارة الوجدانية كما هو واضح . . . وقبل ذلك هتف بمرارة أيضاً : مخاطباً الحدث الذي نزل في غير منزله ، واليوم الذي لم يغرس مثله : حيث تفصح هذه المخاطبة عن تصاعد المرارة الوجدانية حيال غربّة الموت واليوم والمكان والشخصية ، حيث كان استشهاده (ع) - من خلال السّم - ونزوله في أرض الغربة : كما هو واضح .



وإذا كان الإمام الرضا (ع) (ومثله : الإمام الكاظم (ع) والجلواد (ع)) قد واكب الشعر والنثر حياتهم ، وسجّل أهم الأحداث أو المواقف المرتبطة بشخصياتهم ، فإنّ الإشادة بشخصياتهم (وبسائر المعصومين عليهم السلام) تظل : واحدة من أهم سمات الحركة الأدبية (ليس في هذا العصر الذي نؤرّخ له) بل في سائر عصور الأدب . . . وبالمقابل ، فإنّ الاتجاهات أو الشخصيات التي وقفت منهم : موقفاً مضاداً تظل واحدة من سمات الحركة الأدبية التي تنكّر - دون أدنى شك - أيّ موقف مضاد ، مما يستتبع ذلك : بروز أدب سياسي أو فكري يُعنى بالإشادة بأهل البيت عليهم السلام من جانب ، وبهجاء أعدائهم من جانب آخر ، وهو أمر يمكن دراسته ضمن الحقل الآتي :

الأدب الملتزم

يظل الأدب الملتزم : تجسيداً لحركة فنية بدأت منذ عصر النبي (ص) ممتدة إلى حياتنا المعاصرة ، ممّا لا مناص لمؤرّخ الأدب من العناية به : بخاصة أنّ مؤرّخي الأدب لم يسجلوا تأريخ هذا التراث إلّا عابراً أو مشوّهاً .

وإذا كان (شعر المديح والهجاء) يرتبط - لدى مؤرّخي الأدب - بكونه (فنّاً) يتناول الشخصية بالمديح أو الهجاء (بغض النظر عن بواعثه) أو بمحاولة تشويه هذه البواعث أحياناً (كما لو فسر أحد النقاد شعر الهجاء السياسي بأنّه نزعة عدوانية أو

إحساس بالنقص الخ) ... إذا كان (شعر المديح والهجاء) خاضعاً - في الغالب - لأمثلة هذه المعالجات غير المسؤولة ، ... فإن مهمة مؤرخ الأدب ، أن يتجه لإبراز الفوارق بين (المديح والهجاء) الذاتيين ، وبين المديح والهجاء الموضوعيين ، ... وهو أمر نحاول التوفّر عليه من خلال عرضنا لمجموعة من الشعراء الذين أفرزهم هذا العصر الذي نؤرخ له ... ونبدأ بالحديث عن :

دعبل الخزاعي

يُعدّ هذا الشاعر (ملترماً) - في نتاجه - بحيث لا يكاد يضارعه آخرون في هذا الالتزام ... والمهم هو أنّ (الترامة الشعري) يفتن بالنضج الفني لديه ، بحيث دفع ذلك بعض النقاد بالمجازفة إلى القول بأنّ الشعر قد ختم بدعبل ، ... كما أنّ (البحثري) - وهو شاعر متميز في العصر اللاحق - أقرّ بأنّ (دعبل) أنضج فنّاً من (مسلم بن الوليد)^(٤٣) : علماً بأنّ هذا الأخير يُعدّ في رأس قائمة (مجددي الشعر) - كما كررنا ، حيث إنّ الجدة في الشعر بدأت مع أسماء بشار والحميري ومسلم وأبي نؤاس وأبي تمام وابن الرومي - كما سنرى ، ... وهذا يعني أنّ هذا الشاعر من الطبقة الأولى فنياً ، كما أنّه من الطبقة الأولى (الترامياً) ، ... وقد اكتسب شهرة بالغة المدى في شعره «الالتزامي» بحيث إنّ سلاطين بني العباس : كانوا يحفظون شعره ويطلبون إنشاده ، ويعطون له «الأمان» في إنشاده الشعر مع أنّه شعر يتمخّص في مدح أهل البيت (ع) وفي هجاء العباسيين والأمويين وسواهم ، ممّا يفسّر لنا جانباً من الأهمية والتقدير - فنياً والترامياً - لهذا الشاعر حتى بالنسبة لأشد أعدائه ...

أمّا بالنسبة لأوليائه فيكفي أنّ الإمام الرضا (ع) كان مثمناً لشخصيته وشعره ، بخاصة قصيدته الثائية التي أنشدها للإمام (ع) كما أشرنا في صدر هذا الفصل - حيث كان الإمام الرضا (ع) يعلّق بين حين آخر على بعض أبياتها ، ويكي حيناً آخر ، ويدعو له حيناً ثالثاً ، حتى أنّه قال له (نطق روح القدس بلسانك)^(٤٤) ... أولئك جميعاً ،

(٤٣) الفدير : ج ٢ ، ص ٣٧٠ .

(٤٤) نفس المصدر : ص ٣٥٥ .

تكشف عن أن هذا الشاعر : يُعدّ متميّزاً في عصره - وسائر عصور الأدب - فنياً والتزامياً . . .

إنّ (التّزام) الشاعر يتمثل - كما أشرنا - في كونه قد محّض شعره في (مدائح) أهل البيت (ع) ، وفي (هجاء) أعدائهم . . . ولعلّ لهذا السبب - نجد أنّ أكثر من مؤرّخ حاقد أو مغفّل (ومنهم : بعض نقاد العصر الحديث) يحاول أن يتقصّص من هذا الشاعر ليس من خلال (الجانب الفني) حيث لا مجال للطعن فيه ، بل من خلال (التفسير النفسي) لهجائه (بخاصة : بعض النقاد المعاصرين الذين ينجحون إلى النقد النفسي في دراساتهم) فيما حاول هذا البعض أن يربط بين (الهجاء) وبين (التركيبة النفسية) للشاعر ، بصفة أنّ الهجاء تعبير عدواني أو تعويض عن الإحساس بالقصور . . . بيد أنّ أمثلة هؤلاء النقاد فانهم أنّ مجرد « الهجاء » لا يُعدّ نزعة مرّضية ، وإلاّ كان هؤلاء النقاد أنفسهم في مقدمة المرضى ، لأنهم يهجون أيضاً هذا الشاعر وغيره . . .

لا شك أنّ بعض دارسي الأدب لا يملكون أدنى أصالة علمية ، لذلك نجدهم يقتاتون على موائد سواهم (الأوربيين بخاصة) ممن حاول الربط بين نفسية الشاعر ونتاجه ، علماً بأنّ مثل هذا الربط لا يمكن أن يتم إلّا على يد باحث نفسي حاقد من جانب ، وأن يلمّ بسيرة الشاعر إماماً مفصّلاً من جانب آخر ، نظراً لأنّ الشعر لا يُعدّ تعبيراً (عن النفس) في الحالات جميعاً ، بل إنّ (قواعد الفن) تلعب دوراً كبيراً في صياغة التعبير ، فالبكاء على الطلّل - على سبيل المثال - يصدر عنه غالبية الشعراء بصفته (قاعدة فنية) وحينئذٍ لا يمكن أن نستخلص من ذلك أنّ الشاعر الباكي على الطلّل : يمتلك تجربة داخلية خاصة تنعكس على نتاجه الفني : الذي يستهله بالبكاء على الطلّل . . . إنّ أمثلة هذا التفسير تعدّ دراسات ساذجة تفصح عن عقم وهزال الدارس الأدبي . . . وهكذا بالنسبة لسائر مسائل الفن (ومنها : فن الهجاء) ، فالهجاء بشكل عام - يمثل شكلاً فنياً توفّر عليه الشعراء جميعاً أو غالبية (منذ العصر الجاهلي ، فصاعداً . . .) فهل يعدّ كل الشعراء (مرّضى) ؟ ، وإذا كان الأمر كذلك : فلماذا يُخصّ هذا الشاعر أو غيره بسمة المرض دون سواء من الهجائيين ؟ إنّ النبي (ص) كان

يطلب من أكثر من شاعر أن يهجو المشركين بشعره : كما نعرف جميعاً ، فهل يُعَدُّ هجاء المشركين (نزعة مَرَضِيَّة) ؟ .

إذن : يمكننا أن نفسّر بوضوح بأنّ مؤرّخي الأدب ممن يحاول ربط الهجاء لدى دعبيل بظلمة نفسيته : إنّما يصدر هو عن ظلمة نفسية تختزن الحقد في أعماقها لمجرد أنّ هذا الشاعر لم يسر على خط السلاطين أو على خط الدارس الأدبي . . . ومن المدهش أن نجد (أحد الدارسين المحدثين) يحاول أن يفسّر مديح دعبيل لأهل البيت (ع) بأنّه (نتيجة لأموال القميين) ، حيث غاب عن هذا الدارس المغفّل (وهو كاتب يناصب العداء لأهل البيت عليهم السلام) غاب عن ذهنه أنّ الشاعر كان بمقدوره أن يمدح المأمون وسائر السلاطين ليغدقوا عليه أضعاف المال الذي كان القميّون يغدقونه عليه ، لكن بما أنّ هذا الدارس (في قلبه مرض) حيث لا نتوقع منه إلّا أن يفرز حقه على شاعر أهل البيت ، بل إنّ وساخة هذا الناقد بلغت إلى درجة الدفاع عن القتلة السفّاكين أمثال الحجاج ومعاوية وسواهما بحيث لم يرض أن يمس هؤلاء بأيّ سوء . . . وأيّاً كان ، إنّ ما يعنيننا من ذلك أن نشير إلى أنّ بعض مؤرّخي الأدب قد شوّهوا دراسة الأدب العربي (وهم في ذلك : يشاركون شعراء المديح واللهو الذين ابتليت بهم مجتمعات الإسلام) : شوّهوا وجه التاريخ نفسه ، حينما أخضعوه لإفرازاتهم النفسية المشحونة بالحقد والجهل ، والانشطار ، والبحث عن الإمتاع الدنيوي العابر . . .

ومهما يكن ، فإنّ وظيفة مؤرّخ الأدب أن يصدر عن (موضوعية) في أحكامه ، وأن يلمّ - لا أقلّ - بأبسط المبادئ النفسية التي تسمح له بعملية ربط بين النتاج الأدبي ونفسية صاحبه ، ومنه : النتاج المتصل بفن (الهجاء) بحيث يفرز بين (هجاء) معبر عن (العدوان) مثل : نقائض جرير والأخطل وسواهما ، وبين (هجاء) يُعَدُّ : دفاعاً مشروعاً عن الحقائق ، فلا يُعَدُّ الهجاء الملتزم - كما لو هجا الشاعر : عملاء الاستعمار مثلاً - نزعة عدوانية ، بل العكس هو الصحيح تماماً ، لأنّ السكوت عن الظالم هو : مشاركة في الظلم (والظلم : في حدّ ذاته : نزعة عدوانية كما هو واضح) . . .

إذن : عندما يتجه (دعبيل) إلى هجاء السلاطين ، إنّما يكون بذلك : قد مارس عملية دفاع مشروعة عن الحق ، . . . كذلك : عندما (يمتدح) الشخصيات النظيفة

المصطفاة (مثل شخصيات أهل البيت الذين لم يستطع أي مؤرخ أن ينسب إليهم آية مفارقة في السلوك) : يكون بذلك قد مارس عملية (دفاع عن الحق) أيضاً ...

وفي ضوء هذه الحقائق يمكننا أن نقدم نماذج من الشعر (المادح والهاجي) لدى الشاعر ، لملاحظتها فكرياً وفنياً ...

وإليك - أولاً - نموذجاً من قصيدته الثائية المعروفة :

مدارس آيات خلت من تلاوة	ومنزل وحي مقفر العرصات
لآل رسول الله بالخيف من منى	وبالركن والتعريف والجمرات
ديار علي والحسين وجعفر	وحمة والسجاد ذي الثففات
.....
قفا نسأل الدار التي خف أهلها	متى عهدا بالصوم والصلوات
وأين الألى شطت بهم غربة النوى	أفانين في الأفاق مفترقات
.....
وما الناس إلّا حاسد ومكذب	ومضطغن ذو أحنة وترات
إذا ذكروا قتلى بيدر وخير	ويوم حنين ، أسبلوا العبرات
.....
ألم تراني مذ ثلاثين حجة	أروح وأغدو دائم الحمرات
أرى فيهم في غيرهم متقسماً	وأيديهم من فيهم صفرات
إذا وتروا مدوا إلى واتريهم	أكفأ عن الأوتار منقضيات

الغنائية والإنسيابية

هذه الأبيات وسواها ، تتفجر (غنائية) ملحوظة ، بحيث لا يكاد يرددها أي متذوق فني حتى يسحر من غنائيتها الحزينة ... لذلك لا نعجب حينما نجد الإمام الرضا (ع) عندما يستمع إلى قوله :

أرى فيهم في غيرهم متقسماً وأيديهم من فيهم صفرات

إذا به يعلّق قائلاً (صدقت ...) فهذه الكلمة : تعبير عن انفعاله (ع) حيال البيت . ويعلّق على البيت الآتي :

إذا وتروا مدوا إلى واترهم أكفّا عن الأوتار منقبضات
يعلّق (ع) قائلاً : (أجل والله منقبضات) - وهو يقلّب أكفّه ... حيث إنّ عملية تقلّب الأكفّ تعدّ انفعالاً كبيراً حيال البيت وما يتضمن من دلالة مصوغة بلغة فنية غنائية بالغة الإمتاع ... (٤٥) .

الصورة الفنية والإيقاع الداخلي

والواقع أنّ (غنائية) هذا الشاعر ، تظل مرتبطة بسمة أخرى هي (الصورة الحية) التي تتناغم مع غنائية اللغة ، ... إنّ (الصوت - الإيقاع) و (الصورة) تلعبان دوراً فاعلاً في نتاج هذا الشاعر إلى درجة ينبهر المتلقي حيالها كلّ الانبهار ... لنقرأ البيت الأخير الذي استلّ أن يقلّب الإمام (ع) أكفّه وإن يعلّق قائلاً (أجل والله منقبضات) ، نجد : أنّ (عنصر الصورة الحية) ، لا تتضمن أية مبالغة أو إحداث علاقة غريبة بين طرفي الصورة القائمتين على الاستعارة أو الرمز ، فالرمز هو (مدّ الأكفّ) أي : عدم الانتقام من العدو ، مقابل الاستعارة التي تتمثل في أنها أي الأكفّ « منقبضة » عن الانتقام ، ... والمهم بعد ذلك هو أنّ هذه الصورة (الرمزية - الاستعارية) كتبت بلغة غنائية بالغة الإمتاع : من حيث نعومة الجرس وحلاوته ، مضافية بذلك (جمالية) أخرى على الإيقاع وهو (الإيقاع الداخلي) أي : تجانس الصوت مع الدلالة ، فالدلالة هي (مدّ الأكفّ) - وهي رمز للمسالمة والحب والسكينة - حيث تتناسب مع (الإيقاع الهادي) المتناغم مع لغة الحب : كما هو واضح .

الصور التضمينية

تظل (الصورة) عند هذا الشاعر - كما قلنا - موسومة بطابع الألفة والبساطة

والوضوح ، والعمق أيضاً ، بحيث يندر أن تتوفر هاتان السمتان في صياغة الصورة ، ... وتتضخم جمالية الصورة عندما تتوَكأ على عنصر (التضمين) أو (الاستدلال) : بخاصة أنَّ الشاعر (ملترَم فكرياً) وحيثُذ فإنَّ الصورة الاستدلالية : تكسب الصورة مزيداً من الجمال ، كما أنَّ الصورة التضمينية تكسبها نفس الجمال : ما دام التضمين أو الاقتباس - في حدِّ ذاته - دعماً وتعزيزاً للعنصر الفكري الذي يستهدفه الشاعر

لنقرأ هذه النماذج :

قال الشاعر عن أحد سلاطين بني العباس :

ملوك بني العباس في الكتب سبعة ولم تأتنا عن ثامن لهم كتب
كذلك أهل الكهف في الكهف سبعة خيار إذا عدّوا وثامنهم كلب
وإني لأعلي كلهم عنك رفعة لأنك ذو ذنبٍ وليس له ذنب^(٤٦)

إنَّ هذه الصورة (التضمينية) تكشف عن مدى (ألفة) و (عمق) الصورة فيما قلنا أنَّها يطبعان نتاج الشاعر . . . بيد أنَّ الأهمية لهذا التضمين ليس هو (نقل) أثر من القرآن بنصّه ، بل (تحويره) وفَقاً للهدف الذي ينشده الشاعر . . . فملوك بني العباس لا يفرق أحدهم عن الآخر من حيث الهوية السياسية ، ولكن الشاعر : عرض لثامنهم (وهو المعتصم) : اتِّساقاً مع أصحاب الكهف الذين كان ثامنهم (كلبهم) ، وهذا يعني أنَّه انتخب من أقصوصة أهل الكهف : ما يتناسب وهدفه دون أن يلتزم بحرفية النقل : نظراً لأنَّ أصحاب الكهف لم يتحدّد عددهم أولاً ، كما أنَّهم جميعاً (إيجابيون) بعكس السلاطين الذين ذكرهم ، فضلاً عن أنَّ (الكلب) لم يحمل سمة سلبية بل - كما تقول النصوص المفسّرة - بأنّه قد تبعهم لهدف خاص . . ومن الحقائق المعروفة (في ميدان التضمين الفني) - وهي حقائق توفّر عليها المعاصرون - أن التضمين لقصة أو لحادثة أو لخبرة اجتماعية أو تاريخية : لا تكمن قيمته في (النقل الحرّفي) بل يؤخذ جانب منها لكي يُستقر من أجل الهدف الفكري ، لذلك قد يؤخذ جانبها السلبي فيُستثمر

للفكرة الإيجابية ، وقد يؤخذ جانبها الإيجابي فيستثمر للفكرة السلبية ، وهكذا . . وهذا ما صنعه الشاعر في تضمينه لقصة أهل الكهف . . .

الصورة الاستدلالية

والحق ، أن نجاح الشاعر في صياغة الصورة يمتد إلى مطلق الصور ، ومنها بخاصة : الصورة الاستدلالية حيث إن الاستدلال أو ما يسمّى (في اللغة الأدبية التقليدية) بـ (الحكمة) ، تتميز عن غيرها بكون الصورة (وهي عند النقاد التقليديين أو البلاغيين - قد تكون استعارة أو تشبيهاً) تتميز بكونها تستدلّ على الشيء بشيء آخر فيكون طرفاً للصورة (وهو التشبيه) أو (الاستعارة) استدلالاً يقوم على مقدّمتين أو على المقدمة (النتيجة ، أو على النتيجة فحسب . . . لنقرأ هذه الأبيات :

قبران في طوس خير الناس كلّهم	وقبر شرّهم ، هذا من العبر
ما ينفع الرّجس من قبر الزكي ولا	على الزكيّ بقرب الرّجس من ضرر
هيهات كلّ امرئ رهن بما كسبت	له يده ، فخذ ما شئت أو فذر ^(٤٧)

إنّ هذه الأبيات تتضمن مقارنة بين قبرين متجاورين (الإمام الرضا (ع) والرّشيد) وقد دأبها وفق صور (تضمينية) و (استدلالية) ، أمّا الصورة التضمينية فتتمثّل في البيت الأخير (كلّ امرئ رهن بما كسبت له يده . . .) ، وأمّا الصورة الاستدلالية فتتمثّل في قوله (ما ينفع الرّجس من قبر الزكي) و (لا على الزكيّ بقرب الرّجس من ضرر) . . . إنّ نجاح هذه الصور يتجسّد في ركونها إلى الاستدلال القائم على أنّ تجاور قبرين (يفرقان في هويتهما إيجاباً وسلباً) لا يعني (تماثلهما) من جانب ، كما لا ضرر على ذلك من جانب آخر ، وهو استدلال فني تمتع كل الإمتاع دون أدنى شك ، ما دام الهدف هو إبراز الحقيقة التي تشير إلى الفارقة بين الإمام (ع) وسلطان الدنيا ، حيث إنّ هذه الصورة الاستدلالية سبقتها مجموعة من الصور الفنية التي استمع إليها (المأمون) - حيث آمن الشاعر بأن ينشده قصيدته الرائية التي جاء فيها :

لم يبق حي من الأحياء نعلمه من ذي يمان ولا بكرٍ ولا مضر
إلا وهم شركاء في دمائهم كما تشارك أيسار على جزر
قتلاً وأسراً وتخويفاً ومنهبة فعل الغزاة بأرض الروم والخزر
أرى أمية معذورين إن قتلوا ولا أرى لبني العباس من عذر

ويقول المؤرخون (أن المأمون) ضرب بعمامته الأرض حين استمع إلى هذه الأبيات (وفيها : مقارنة بين الإمام الرضا (ع) ووالده الرشيد - كما لاحظنا) وقال : (صدقت ...) ... هذا يعني : أن الشاعر نجح - فنياً - من خلال (الصورة الاستدلالية) - وسائر الصور التشبيهية والاستعارية والتضمينية التي وردت في هذه الأبيات - وهو أمر يعود - من جانب - إلى (الصدق الموضوعي) في هذه الصور ، ثم (الصدق الفني) من جانب آخر ، حيث يضطرّ حتى العدو إلى التسليم بالحقيقة التي أفرزها التعبير الفني لدى هذا الشاعر ...

الصورة الساخرة

ولعلّ مما يُضفي جمالية فائقة على الاستخدام الصوري لدى هذا الشاعر أنه يتوكّأ - في كثير من صوره - على عنصر (السخرية) ، كما لاحظنا في مقارنته المتقدمة ، أو في هجائه للمعتصم ، وكما نلاحظ بوضوح في البيتين التاليين اللذين قالهما بمناسبة موت (المعتصم) وسلطنة (الواثق) :

الحمد لله ، لا صبر ولا جلد ولا عزاء إذا أهل البلا رقدوا
خليفة مات لم يحزن له أحد وآخر قام لم يفرح به أحد^(٤٨)

وقوله في هجاء المتوكل :

ولست بقائل قذعاً ولكن لأمر ما تعبّدك العبيد^(٤٩)

فالنموذج الأول يُعدّ من قمة الشعر الساخر الذي عرفته عصور الأدب بحيث يُعدّ

(٤٨) نفسه : ص ٣٧٨ .

(٤٩) نفسه : ص ٣٧٨ .

(وثيقة) لمهزلة حكم السلاطين الذين يموتون فلم يحزن عليهم أحد ، ويُنبصون فلم يفرح بهم أحد ، حيث تظل أمثلة هذا الشعر الساخر : تعبيراً واحداً من أشكال التعبير عن الحقائق الاجتماعية التي تتحدث عن أصوات الرأي العام وتصوراتهم للسلاطين : بعكس شعراء المديح الزائف الذين خلعوا على السلاطين صفات الزهد والتقوى ونحوهما مما يثير سخرية القارئ من أمثلة المديح الذي لا يُعنى بقيمة الكلمة ما يفقدها كل دلالاتها الإنسانية . . .

المهم ، أن هذا الشاعر (وهو ملتزم إسلامياً) قد واكبه (الفن) أيضاً بحيث جاء نتاجه (نموذجاً) للشعر الناضج فكراً وفنياً ، فيما نكتفي بهذا القدر من الحديث عنه ، ونتجه إلى شاعر آخر هو :

منصور النمري

يعدّ هذا الشاعر (التزامياً) بدوره ، كما أنه (فنياً) يمتلك تجربة شعرية ناضجة . . . إلّا أنّ مؤرخي الأدب يشيرون إلى أنه في بعض نتاجه يستخدم عنصر (التورية) ، فيشير مثلاً إلى اسم (هارون) وهو سلطان عباسي (الرشيد) ، ويقصد به الإمام علياً (ع) ، بصفته بالنسبة إلى محمد (ص) بمنزلة هارون من موسى . . . وإذا صحّ ذلك ، فإنّ هذه الظاهرة تشير إلى أنّ ظروف إرهابية قد اضطرتّه إلى ذلك . . . ولا أدلّ على هذا من أنّ (الرشيد) - كما يقول المؤرخون - سمع بعض شعره فأمر بقطع لسانه وقتله ، وقطع رأسه وإرساله إليه ، إلّا أنّ وفاة الشاعر لم تحقق للسلطان رغبته العدوانية . . . لكن السلطان - كما يقول المؤرخون - هم بنش قبره من أجل السبب المذكور . . .

المهم أنّ الشاعر في نتاجه المأثور عنه قد عُرف - في الأوساط الأدبية - بحيث كان شعره يتردد على بعض الألسنة ، مثل ما يذكره المؤرخون من أنّ بعض الثوار (في المعركة التي قادها ابن طباطبا العلوي بقيادة أبي السرايا في سلطنة المأمون)^(٥٠) كان يتمثل

بشعره عن الإمام الحسين (ع) ، كما هو شأن كثير من الثوار الذين كانوا يتوسلون بالشعر : إمّا تمثلاً أو ارتجالاً بما يتناسب ومناخ المعركة . . . وعندما يتمثل هؤلاء بنتاج شاعر ، فهذا يعني : أنّ هذا الشاعر يحتل موقعاً أدبياً له قيمته الاجتماعية كما هو واضح

ويمكننا أن نتيّن مستويات نتاجه - فنياً وفكرياً - من خلال تقديم بعض النماذج من نتاجه المشهور ، قوله :

آل النبي ومن يحبهم يتطامنون ، مخافة القتل
آمنوا النصارى واليهود وهم من أمة التوحيد في أزل^(٥١)

هذان البيتان يكشفان - فكرياً - عن المناخ السياسي الذي غلّف هذا العصر بحيث إنّ من يتجاهر بحب أهل البيت (ع) يتعرّض للقتل ، ولعلّ هذا يكشف عن سرّ (التورية) التي كان يستخدمها ، . . . وبالفعل : تعرّض الشاعر للقتل بسبب هذا - كما يقول المؤرخون - بحيث أنّ الرشيد همّ بنش قبره - كما أشرنا ، وأما :

فنياً

فإنّ البيتين يكشفان عن النضج الفني لديه : بخاصة (تضمينه) (الصوري) للنصاري واليهود - وهم في ظل آمن - مقابل آل النبي (ص) وهم في الشدة . . .

ولعلّ قصيدته اللامية الآتية - وهي التي تمثّل بها بعض المقاتلين - - كما أشرنا - تكشف عن النضج الشعري بنحو أشدّ وضوحاً (وهي في رثاء الحسين (ع)) :

شاء من الناس راتع هامل يعللون النفوس بالباطل
تقتل ذرية النبي وير جون جنان الخلود للقاتل
ما الشك عندي في كفر قاتله لكنني قد أشك في الخاذل

أعاذ لي إني أحب بني أحمد ، فالترب في فم العاذل^(٥٢)
... الخ ...

فالقصيدة (من حيث الوزن) تتوهج بغنائية فائقة تتناسب مع الطابع المأساوي
لمعركة الطف ، ... كما أنها (من حيث العنصر الصوري) تظل - مثل سائر الشعر
الالتزامي - مطبوعة بنسبة صورية غير مكثفة من جانب ، ومألوفة واضحة من جانب
آخر ... لتنظر إلى البيت الأخير مثلاً ، نجده يعتمد عنصر (التضمين) لتراث ثقافي
هو : إلقاء التراب في فم العدو بصفته (رمزاً) لتفاهة الكلام الصادر عن العدو حيث
خاطب من يلومه على محبته لآل النبي (ص) بقوله (فالترب في فم العاذل) ...

ولعل الطابع (الإنسيابي) في اللغة : من حيث الإشراق والنعومة ، يتمثل بشكل
واضح في نموذج ثالث ، جاء فيه (وهو في رثاء الحسين (ع) أيضاً) :

نوافوا تربلا مع المنايا	بمرداة ، مسومة الخيول
وأبناء السعادة قد تواصلوا	على الحدّثان ، بالصبر الجميل
.....	
ألم يحزنك سرب من نساء	لآل محمد خمس الذبول
بشقن الجيوب على حسين	أيامى قد خلون من البعول
نقدن محمداً فلقين ضيماً	وكنّ به مصونات الحبول
نحيات ومغفرة وروح	على تلك المحلة والحلول ^(٥٣)

فنياً

هذه الأبيات وسواها تفصح عن اللغة : الانسيابية ، المشرقة ، اللينة : محفوفة
بعنصر صوري عابر مثل (خمس الذبول) (مصونات الحبول) فضلاً عن احتفاظها
بعنصر إيقاعي (غير إيقاع الوزن والقافية) بل : إيقاع (التجانس) خارجياً وداخلياً ،
مثل (المحلة والحلول) حيث جانس إيقاعياً بين المنزل والنازل ، وجانس بينهما

(٥٢) نفس المصدر : ص ٢٠٨ .

(٥٣) نفسه : ص ٢٠٩ ، ٢١١ .

(فكرياً) حيث تنسحب نظافة النازل على المكان الذي نزل فيه . . . والمهم - بعد ذلك - أن (الصدق الوجداني) مقروناً بـ (الصدق الفني) ، يسحب على نتاج الشاعر : قيمة لها أهميتها في ميدان الأدب الملتمزم

وإذا كان (النتاج الملتمزم) يتفاوت من شاعر إلى آخر ، فيتضخم - من حيث الكم - عند شاعر مثل دعبل الخزاعي ، وتقل نسبته عند (النمري) ، فإنه يردُ عابراً عند شاعر معروف آخر هو :

أبو تمام

يظل هذا الشاعر في رأس قائمة (مجدي الشعر) - في نظر المؤرخين ، بحيث جسد تيار ما يسمّى بـ (الشعر التوليدي) مقابل (الشعر التقليدي) الذي جسده (البحري) في الفترة اللاحقة التي سنعرض لها . . . لكن ، كما أوضحنا - أن هذين التيارين إلى (الافتعال) أقرب منهما إلى (التجديد) أو (التقليد) حيث تظل مستويات التجديد التي أشرنا إليها - في مقدمة هذا الفصل (التجديد في : الموضوعات ، البناء ، الأشكال الفنية ، اللغة ، المعاني ، الصور) نسبية ، بعضها قد سبق هذا العصر مثل : التجديد الذي لحظناه عند الكميت ، ثم التجديد لدى الحميري ، وبعضها لا يتجاوز (توليد الصور نسبياً) أو (المعاني) الفلسفية وسواها مما أفرزتها ثقافة العصر من خلال الترجمة وغيرها . . . لذلك ، فإن أهمية هذا الشاعر وسواه لا تكمن في عنصر (الجودة) النسبية ، بقدر ما تكمن في الصياغة الفنية بعامة (من حيث معايير الشعر الموروث)

وأيّ كان ، فقد سبق أن وقفنا عند بعض نماذجه المنتسبة إلى (الجودة) - كما يقول المؤرخون - ، ما يعيننا الآن أن نعرض لبعض نماذجه : لملاحظتها فنياً وفكرياً

يقول في إحدى قصائده التي يعرض من خلالها لأهل البيت عليهم السلام ، ومطلعا :

أطبية حيث استنتت الكتب العفر رويدك لا يغتالك اللوم والزجر
ودهر أساء الصنع حتى كأنما يقضي نذوراً في مساءتي الدهر

فعلتم بأبناء النبي ورهطه
ومن قبله أخلفتم لوصيته
فجأتم بها بكرأ عواناً ولم يكن
أخوه إذا عدّ الفخار وصهره
وشد به أزر النبي محمد
وما زال كشافاً دياجير غمرة
ويوم الغدير استوضح الحق أهله
الخ

أفاعيل أدناها : الخيانة والغدر
بدهاية دهياء ليس لها قدر
لها مثلها مثل عوان ولا بكر
فلا مثله أخ ولا مثله صهر
كما ردّ من موسى بهارونه الأزر
يمزّقها عن وجهه الفتح والنصر
بضحياء لا فيها حجاب ولا ستر^(٥٤)

فنيّا

نجد هذه الأبيات - وسواها مما لم نعرض لها - تتميز بكونها ذات عنصر صوري (مكثّف) حيث قلنا أنّ (الشعراء الملتزمين) لا يكتفون بتأجهم بعنصر الصورة إلّا بقدر متطلبات السياق - وإن كانوا متفاوتين في ذلك كما لحظنا في التفاوت بين الكميت والحميري في العصر السابق أو دعبل والنمري في هذا العصر - لكن بعمامة ، ما دام الشاعر (أبو تمام) يمثّل خطأً فنياً أكثر منه التزامياً ، حينئذٍ نتوقع أن تكون عنايته منصبّة على الفن ، ومنه : تكثيف العنصر الصوري (بصفة أنّ الصورة هي البُعد الآخر (بالنسبة للإيقاع) في صياغة الشعر) . . . لذلك يتكثّف هذا العنصر في النموذج الذي أوردناه ، فمع الاستهلال نواجه الصورة الاستعارية (لا يفتالك اللوم والزجر) ، وهكذا سائر الأبيات بحيث لم يكد يخلو بيت من عنصر الصورة مثل (ودهر أساء الصنع) (فجأتم بها بكرأ عواناً) (كما شد من موسى) (وما زال كشافاً دياجير . . .) (ويوم الغدير استوضح الحق) الخ . . . فالصور هنا تتوالى واحدة بعد الأخرى : لتشير إلى أنّ الشاعر يُعنى بصناعته وأنّ وظيفته هي نحت الصور التي حملت مؤرّخي الأدب - كما قلنا - على أن يدرجوه في رأس المولّدين أو رائدهم . . . لنقرأ هذين البيتين عن الإمام علي (ع) في استشهاده :

(٥٤) ديوان أبي تمام : دار الفكر ، بيروت ، ص ١٠٦ ، ١٠٩ .

أنتم جعلتم حظّ مرهف من البيض يوماً حظّ صاحبه القبر
بكفّي شقي وجهته ذنوبه إلى مرتع يرعى به الغيّ والوزر

فتوليد الصور هنا : يظل (مستهدفاً) في حادثة استشهاد (ع) بسيف أحد المجرمين ، حيث (ولد) صورة (الذنوب) التي توجّه صاحب الجريمة ، إلى (مرتع) - وهي صورة أخرى - وهذا المرتع (يرعى) به : الغي والوزر ، وهي صورة ثالثة . . .

إذن : (ولّد) ثلاث صور (في بيت واحد) تتناسب - بطبيعة الحال - مع غمط النفسية التي أقدمت على الجريمة ، حيث إنّها ترعرعت في مفهومات (الخوارج) الذين اجتهدوا في صياغة الأباطيل تحت ستار (الحق) - كما وصفهم الإمام علي (ع) . . . لذلك جاءت هذه الصور (الذنوب ، المرتع ، الغيّ) متجانسة مع مفهوماتهم التي نبتت في مراتع الغي ، حيث إنّ المرتع يتناسب مع (الاجتهادات الفكرية الضالة) من حيث نموها غير المشروع : كما هو واضح . . .

وأيّاً كان ، فإنّ مؤرّخ الأدب بمقدوره ، أن يتابع نتاج هذا الشاعر ، ليجده - كما قلنا - يُعنى بتوليد الصورة الفنية ، . . . إلّا أنّ ذلك يظل بالقياس إلى الفترة اللاحقة التي سنعرض لها ، محدوداً من حيث حجم التوليد الذي نلاحظه لدى شاعر مثل (ابن الرومي) كما سنرى . . .

لكن قبل أن نعرض للفترة اللاحقة ، ينبغي أن نقف عند شاعر آخر ، عرف بتوليده (للصور الفنية) أيضاً ، كما عرف بنوع من (الالتزام الفكري) في نتاجه ، ألا وهو :

الشافعي

بالرغم من أنّ الشافعي يعدّ فقياً ، إلّا أنّه - شعرياً - يظل من الطبقة المتميزة ، بحيث إنّ من يتتبع شعره يجده من النمط الذي يضارع غالبية كبار الشعراء . . . وهناك سمتان تطبعان شعره فنياً ، أولاهما : اللغة المشرقة ، والأخرى : توليده للصور . . . وإذا كان أبو تمام - كما لاحظنا - يُعنى بالتوليد إلى درجة مكثّفة ، فإنّ عناية الشافعي تقل عنه كثافة ، ولكنها تزيد عليه جمالاً ، أي : أنّه يتخلّى عن (التغريب) في الصورة ويجنح بها إلى الألفة والوضوح ، . . . مضافاً إلى سمة صورية أخرى هي : اعتماده على

(الصورة الاستدلالية) أو (الحكمية) بنحو ملحوظ ، . . . ولعل ذلك نابع من كونه يُعنى بالحكمة وبطريقة صياغتها فيما انعكست على نتاجه الفني : كما سنرى . . . بيد أن الأهم من ذلك كله ، أن هذا الشاعر بالرغم من كونه ينتسب إلى غير مدرسة أهل البيت فقهياً إلا أنه يعدّ من أشد الشعراء إشادة بأهل البيت عليهم السلام حتى اشتهر بذلك شهرة تلفت الانتباه ، وإن كنّا نتحفّظ في بعض ما نُسب إليه من الشعر ، وهذا ما يجسّد ظاهرة لا بد لمؤرّخ الأدب أن يقف عندها ليلتمس تفسيراً اجتماعياً للظاهرة المذكورة . . . والواقع ، إننا لا نحتاج إلى أدنى تأمل حتى ندرك أنّ غالبية المعنيين بشؤون الفكر الإسلامي : يقرّون بأنّ أهل البيت عليهم السلام هم خلفاء الرسول (ص) . . كل ما في الأمر أن البعض من هؤلاء المفكرين يُعنى بمتاع الحياة فلا يسمح لسواه بأن يحتل أي موقع دنيوي ، والبعض الآخر يخرّزن الحسد في أعماقه ، والبعض الثالث يخشى بطش الجبارين ، والبعض الرابع مغفل لا يمتلك قابلية على فرز الحقائق . . . وهناك قلة ممن تملّك الجراءة أو النظافة التي تسمح لها بقول الحق (ومنهم الشاعر الشافعي) . . . ولعلّ النماذج الآتية تكشف عن المناخ الاجتماعي الموبوء بالإرهاب حيال من يحمل الانتساب أو المودة لأهل البيت عليهم السلام ، حيث اضطرّ الشافعي إلى الإعلان عنها ، على هذا النحو :

إن كان رفضاً حبّ آل محمد فليشهد الثقلان أنّي رافضي^(٥٥)

* * *

إن كان حبّ الوصي رفضاً فإنّي أرفض العباد^(٥٦)

* * *

لئن كان ذنبي حبّ آل محمد فذلك ذنب لست عنه أتوب^(٥٧)

* * *

(٥٥) ديوان الشافعي : دار الكتب العلمية ، بيروت ، ص ٧١ .

(٥٦) نفس المصدر : ص ٥٦ .

(٥٧) نفسه : ص ٥٦٠ .

إذا في مجلس ذكروا علياً وسبّطيه وفاطمة الزكية
.....

إذا ذكروا علياً أو بنيه تشاغل بالروايات الدنيّة
وقال تجاوزوا يا قوم عنه فهذا من حديث الرافضيّة (٥٨)

فكرياً

هذه النماذج تكشف ليس عن المناخ الاجتماعي الذي لم يسمح بالحديث عن أهل البيت عليهم السلام ، فحسب بل تتجاوزه إلى الاشتغال عن ذلك ، أو تهمة الرفض ، أو السخرية وحينئذ لا بدّ أن يترك هذا (المنبه الاجتماعي) أثراً أو استجابة أو ردّ فعلٍ متناسب مع المحرّك المذكور لدى أي شخصية موضوعية (مثل الشافعي) لذلك ، نجد أنّ استخدامه لمصطلح (الرفض) يتكرّر بنحو ملحوظ ، أي يتناسب تكرّر الحديث مع حجم (المنبه الاجتماعي) ، . . . ليس هذا فحسب ، بل نجد أنّ الشافعي يؤكّد بأنّه ليس (رافضياً) فحسب بل إنّ (أرفض العباد) ، أو نجده يُشهد الثقلين بأنّه رافضي ، . . . إنّ إشهاده الثقلين له : دلالة نفسية واضحة ، كما أنّ تأكّيده بأنّه (أرفض) العباد له دلالة نفسية أيضاً إنّ ردّ فعل عنيف يتناسب مع عنف المحرّك الاجتماعي ، وإلاّ كان بمقدوره أن يكتفي بالقول بأنّه محبّ لأهل البيت فحسب دون أن يضطرّ إلى أن يشهد الثقلين بذلك ، ودون أن يضطرّ إلى أن يقول بأنّه أشدّ العباد حبّاً لهم ، إلاّ أنّه استخدم المصطلح المذكور (الرفض) : نظراً لكونه (التهمة السياسية) من جانب، ولكونه تجسيداً لردّة الفعل المتناسبة مع حجم التهمة من جانب آخر كذلك ، تأكّيده بأنّ محبته لأهل البيت (ع) إذا كانت ذنباً ، فإنّه لن يتوب عن هذا الذنب ، بحيث يفصح هذا التأكيد على عدم التوبة : عن مدى ردّة الفعل حيال المحرّك الاجتماعي المذكور

وأيّاً كان الأمر ، يعيننا أن نشير (فكرياً) إلى أنّ هذا الشاعر يعدّ واحداً من

الأصوات النظيفة التي سلمت من التردّي في التيارات المنحرفة التي طبعت كثيراً من الأدباء اللاهثين وراء المتاع الدنيوي العابر

فنيّا

وأما فنيّا ، فإنّ هذا الشاعر يظل - كما سنلاحظ - واحداً من كبار شعراء العصور الذين حاول مؤرخو الأدب أن يتجاهلوه بسبب من التزامه بمودّة أهل البيت ، إلّا أنّه بالرغم من ذلك قد اشتهر بنهاذج شعرية ترددت على الألسن وأصبحت بمثابة الأمثال السائرة التي خلّدت في جميع العصور ، من أمثال قوله :

يا آل بيت رسول الله حبّكم فرض من الله في القرآن أنزله^(٥٩)
يكفيكم من عظيم الذكر أنكم من لم يصلّ عليكم لا صلاة له
ومن نحو :

سافر تجد عوضاً عما تفارقه وانصب ، فإنّ لذیذ العیش في النصب
إنّي رأيت وقوف الماء يفسده إن سال طاب وإن لم يجر لم يطب^(٦٠)
ومن نحو :

فما كل من تهواه يهواك قلبه ولا خير في ود يجيء تكلفاً^(٦١)
ومن نحو :

وعين الرضا ، عن كل عيب كليلة كما أنّ عين السخط تُبدي المساويا^(٦٢)
ونحو :

(٥٩) ديوان الشافعي : ص ٨٩ .

(٦٠) نقر المصدر : ص ٣٣ .

(٦١) نفسه : ص ٧٧ .

(٦٢) نفسه : ص ١١٨ .

ولا خير في ودّ امرئ متلّونٍ إذا الريح مالت ، مال حيث تميل (٦٣)
ونحو :

ما حك جلدك مثل ظفرك فتولّ أنت جميع أمرك (٦٤)

إنّ أمثلة هذه الأبيات تتردد على ألسنة الرأي العام بحيث لم يكد أحد لم تطرق ذهنه دون أن يعرف قائلها ، كما أنّ بعضها (مثل البيت الأخير) مقتبس من أدبيات أهل البيت عليهم السلام ، والمهم أنّ صياغتها (حكماً) أو (صوراً استدلالية) ، بلغة محكمة يكشف عن كون هذا الشاعر يعدّ - في الطبقة الأولى - من شعراء العصور . . . ولعلّ أهم ما يميز هذه النماذج هي كونها - كما قلنا - تعتمد :

الصورة الاستدلالية

إنّ الصورة الاستدلالية تعدّ محكّاً لضخامة الفن الذي يكتسب طابع الخلود . . . وإذا كان (المتنبي) قد اكتسب شهرته الفنية لدى العصور جميعاً فلأنّ (الصورة الاستدلالية) أو (الحكيمية) - كما سنلاحظ عند حديثنا عن فترة لاحقة - قد طبعت لتناج الشاعر المشار إليه (أي : المتنبي) . . . كذلك ، فإنّ (الصورة الاستدلالية) تظلّ طابعاً ملحوظاً لدى هذا الشاعر الذي نتحدث عنه (أي : الشافعي) ، . . . فالبيت الأخير (وعين الرضا . .) يعتمد - كما هو واضح - الصورة الاستدلالية ، كما أنّ البيت قبل الأخير (ولا خير في ودّ . . .) يعتمد نفس الصورة . . . والبيت الذي قبله (إنّ رأيت وقوف الماء يفسده) يعتمد نفس الصورة الاستدلالية . . . وهكذا سائر النماذج التي لم نعرض لها ، وهذا من نحو قوله :

وإذا سمعت بأنّ مجدوداً حوى	عوداً ، فائمر في يديه ، فصدق
وإذا سمعت بأنّ محروقاً أتى	ماء ليشربه فغاض فحقّق
لو كان بالحيّل الغنى لوجدتني	بنجوم أقطار السماء تعلّقني

(٦٣) نفسه : ص ٨٨ .

(٦٤) نفسه : ص ٨٥ .

لكن من رزق الحجا حرم الغنى ضدّان مفترقان أي تفرّق
ومن الدليل على القضاء وكونه بؤس اللبيب وطيب عيش الأحمق^(٦٥)

إنّ هذه الأبيات تعدّ من شوامخ الشعر العربي الذي يعتمد عنصر (الصورة الاستدلالية) أو (الحكيمية) ، بخاصة أنّها تقتبس عنصر الاستدلال أو الحكمة من أحاديث أهل البيت عليهم السلام في ذهابهم إلى أنّ الله تعالى وسّع في أرزاق الحمقى ليعتبر الناس بذلك ، حيث ضمّن الشاعر هذا المفهوم في بيته الأخير - كما هو واضح ...

ليس هذا فحسب ، بل إنّ (تحديده) للصورة يظل ظاهرة واضحة في شعره الصوري ، ... ففي النموذج المتقدم يقرّر بأنّه لو حمل ذو الحظ عوداً ثم أثمر العود في يده : فصدّق ذلك ، وبالمقابل لو أنّ فقيراً ليس بذّي حظ جاء إلى ماء ليشربه فغاض الماء : فصدّق ذلك أيضاً ، ... ففي هاتين الصورتين (طرافة وجدة وعمق) لا تتأتّى إلّا نادراً في الشعر ، حيث إنّ الشاعر اعتمد ظواهر حسية (تحيّا في خبرة الجمهور) مثل : إثارة العود ، وجفاف الماء ، ثم انتخابه لهاتين الظاهرتين بشكل يتجانس مع حالة (ذي الحظ - المجدود) وحالة عديم الحظ (وهو المحروم) ، فذو الحظ يتناسب (العود) مع شخصيته التي يواكبها الغنى والترف بحيث (يثمر) العود في يدها ، (والثمر : أحد مظاهر الترف بالقياس إلى غيره من الأطعمة كالخبز مثلاً) لذلك تجانس مع حالة الغنى ... وأمّا (الماء) فإنّه متاح لأبسط الفقراء لأنّه ملقى في الطريق يتناوله أي شخص ، لذلك إذا غاض الماء عندما يتقدّم المحروم ليشرّب منه ، حينئذ يكون انتخاب هذه العينة (وهي الماء) متناسبة مع حالة المحروم أو الفقير ...

إذن : جاء انتخاب الشاعر لهاتين الصورتين ؛ التقاطاً فنيّاً له أهميته وجماليته وطفافته وعمقه ...

وهكذا سائر الصور الاستدلالية ، ...

الصورة المنطقية

ويلاحظ أن هذا الشاعر يعتمد على غمطين من (الصور الاستدلالية) ، أحدها : الاستدلال (الصوري) - كالتنازع المتقدمة ، والآخر : الاستدلال المنطقي ، أي الاستدلال المباشر وليس الاستدلال الذي يعتمد الصورة التي هي عبارة عن تركيب بين ظاهرتين . . .

ومن النموذج الاستدلالي القائم على المنطق قوله :

إذا افترقت في الدين سبعون فرقة ونيفاً ، كما قد صَحَّ في محكم النقل
ولم يك ناج منهم غير فرقة فقل لي بها يا ذا الرجاحة والعقل
أفي فرق الهلاك : آل محمد أم الفرقة اللاتي نجت منهم ، قل لي (٦٦)
فإن قلت في الناجين ، فالقول واحد وإن قلت في الهلاك ، حفت عن العدل

فالملاحظ في هذه الأبيات أنها (مقتبسة) من الحديث القائل بأن أمة محمد (ص) تفرق على اثنين وسبعين فرقة ، تنجو واحدة منها فحسب ، . . . والشاعر يقدم (استدلالاً منطقياً) يقول فيه : هل أن آل البيت هم من الفرقة الناجية أم الهالكة ، فإن كانوا من الفرقة الناجية ، فالأمر يختص بهم دون سواهم ، وإن قال القائل : بأنهم من الفرق الهالكة ، فهذا أمر لا يتعقله أي إنسان . . . بيد أن الشاعر (وهو يدرك بأن فن الشعر يتميز عن الكلام المنطقي باعتماده أدوات متنوعة مثل : الصورة ، الحوار ، التقابل ، التكرار ، التجانس ، الخ) حينئذٍ عوض الشاعر عن (الصورة التركيبية) بأدوات مثيرة فنياً مثل عنصر (الحوار) الذي أجراه بينه وبين شخص آخر ، مما أضفى بُعداً فنياً على الصورة المنطقية

الصورة التضمينية

إذا كانت الصورة الاستدلالية والمنطقية - لدى الشاعر - ترتكن - في كثير منها -

إلى غلط ذهنيته أو تركيبته الثقافية التي تستقي من القرآن والحديث ، فإنّ عنصر (الصورة التضمينية) لا بد أن يفرض فاعليته على نتاج الشاعر ، أي أنّ تضمينه للآيات أو الأحاديث يظل واحداً من المعالم التي تطبع نتاجه ، حيث لحظنا في النموذج الأخير أنّه قد ضمّن صورته المنطقية حديث افتراق الأمة ، وحيث نلحظ في نفس القصيدة قوله :

وأمسكت جبل الله وهو ولاؤهم كما قد أمرنا بالتمسك بالجبل

فهذه الصورة (الاستعارية) هي (تضمين) للحديث الاستعاري الذي طالب بالتمسك بأهل البيت (ع) . . . كما أنّ قوله (وقد سبقت الإشارة إليه) (يا آل رسول الله حبكم فرض . . .) يعدّ (تضميناً) للآية الكريمة (قل لا أسألكم عليه أجراً إلاّ المودة في القربى) حيث يعتبر هذا الاقتباس غلطاً آخر من (التضمين) وهو عدم اقتباس العبارة ولا تحويرها بل نقل مضمونها ، فإنّ مضمون الآية هو : (فرض المودة) بينا عبارتها قد صيغت بنحو آخر . . .

الصورة المتتابعة

أخيراً ، ينبغي أن نعرض لهذه الأشكال الاستدلالية من حيث حجمها وتركيباتها لدى هذا الشاعر . . . فالملاحظ أنّ الشاعر لا يكتفي في (صوره الاستدلالية) بصياغة صورة واحدة - كما هو طابع كثير من الشعراء ، كما أنّه لا يكتف في البيت الواحد بمجموعة صور - كما هو طابع آخرين . . . بل يكتف الصور من خلال متابعتها واحدة بعد الأخرى ، عبر الأبيات التي يضطلع كلّ واحد منها بصورة أو أكثر على نحو استمراري ، . . . ففي نموذج متقدّم لحظنا كيفية ارتكابه إلى الصورة الاستدلالية (بالنسبة إلى السفر) حيث قال :

سافر تجد عوضاً عمّا تفارقه وانصب ، فإنّ لذيد العيش في النصب

ففي هذا البيت صورة استدلالية هي (فإنّ لذيد العيش في النصب ، كما أنّ البيت الذي يليه : تضمّن (صورة استدلالية) (إنّي رأيت وقوف الماء يفسده إن سال طاب وإن لم يجر لم يطب) ، ويحيى البيت الثالث متضمناً (صورة استدلالية) أيضاً هي :

الأسد لولا فراق الغاب ما افترست والسهم لولا فراق القوس لم يصب
 ففي هذا البيت صورتان استدلاليتان هما : الأسد ، السهم . . .
 والشمس لو وقفت في الفلك دائمة للملها الناس من عجم ومن عرب
 والبيت الخامس : ينطوي على الصورة الاستدلالية أيضاً :
 والتبر كالترب ملقى في أماكنه والعود في أرضه : نوع من الحطب
 وفي هذا البيت صورتان استدلاليتان كما هو واضح : التبر ، والعود . . . وفي
 البيت السادس : امتداد للصورتين الاستدلاليتين السابقتين :

فإذا تغرب هذا عزّ مطلبه وإن تغرب ذاك ، عزّ كالذهب^(٦٧)

إنّ هذا النموذج الشعري ، يظل واحداً من نماذج الشعر الصوري الاستدلالي
 الذي يندر توفّره في الشعر العربي ، حيث حشد في ستة أبيات مما يقارب عشراً من
 الصور الاستدلالية : كل بيت يتضمّن صورة أو أكثر ، مستقلة أو متفرّعة ، كما أنّه
 زاوج بين الصورة الاستدلالية والصور الأخرى مثل التشبيه والاستعارة .

ومعلوم أنّ (الصورة الاستدلالية) عندما تستطيل في أبيات متتابعة من جانب ،
 وعندما تتفرع من جانب آخر ، وعندما تتجاور من جانب ثالث ، وعندما تتزاوج من
 جانب رابع بين الاستدلال وغيره من الصور ، حينئذٍ يكتسب النصّ أهمية جمالية فائقة :
 كما هو واضح . . .

وبعامة ، يمكن القول بأنّ هذا الشاعر يعدّ في مقدمة شعراء العصور التي عرفها
 الأدب العربي من حيث (فنية) النتاج الذي صدر عنه ، ومن ثمّ - وهذا هو المهم - من
 حيث توظيف نتاجه الأدبي من أجل أهل البيت عليهم السلام ، مما يفصح عن حقيقة
 أدبية لا زالت غائبة عن ذاكرة الشعراء أو مؤرخي الأدب ممن لم يفقهوا أهمية الصلة بين
 الفن الملتزم وبين الفن الذي يتمحّض للشر أو للجنس والخمر واللهو ، حيث

يتحسّس القارئ بأهمية (أدوات الفن) حين توظّف من أجل الخير فتكتسب دلالات خطيرة يتحسّسها أي متذوّق للأدب ، مقابل تفاهة (الأدوات) التي تستخدم من أجل الشرّ فيما تفقد جمالياتها أيضاً : كما هو ملاحظ في النتاج الأدبي المنحرف الذي يحرص على تسجيله غالبية مؤرّخي الأدب . . .

الأدب النثري

ما تقدم ، يشكل جانباً من خارطة الشعر الذي طبع هذه الفترة التي نورّخ لها . أمّا النثر فهو بدوره قد اكتسب جانباً من طابع الجذّة النسبيّة : بصفة أنّ الترجمة والتلاقي الفكري وطبيعة التغيرات الاجتماعية : تعكس آثارها على النثر بطريق أولى ، بخاصة أنّ المفهومات الفلسفية والكلامية قد انعكست نثرياً باديء ذي بدء ، ثم انسحبت على الشعر - كما هو واضح . . . بيد أنّ النثر - من حيث أشكاله - يأخذ في هذه الفترة طوابع قد يكون بعضها متميّزاً عمّا ألفناه في الفترات السابقة . . . فالخطابة - على سبيل المثال - قد ضمر حجمها بشكل ملحوظ بحيث انحصرت في الخطب التقليدية التي كان السلاطين يتوكّون عليها في توليتهم السلطنة أو الأعياد ونحوها ، كما انحصرت في مناسبات خاصة أو لقاءات تتطلب إلقاء خطبة من السلطان أو الوافد عليه . . . وهذا بعكس (فن الكتابة) - مقالة كانت أو رسالة - حيث تكفّلت الكتابة بأداء المهمة التي كانت الخطابة نهض بها : لأنّ التغير الثقافي من جانب وتيسير الورق من جانب آخر (حيث تمّت صناعة الورق في هذا العصر بعد أن كانت العصور السابقة تعتمد الألواح ونحوها) واستلاء ذلك كثرة التدوين : يجعل الكتابة متيسّرة دون أدنى شك ، مضافاً إلى أنّ تنوّع التيارات الفكرية ومحاولة كلّ تيار إثبات وجهة نظره : يستتلي العناية بفن الكتابة التي تظل محتفظة بآثارها : عكس الخطبة التي تحفظ في الصدور فحسب . . . ولعلّ (فن الرسالة) يظل هو : النمط الذي شهد نشاطاً ملحوظاً في هذه الفترة التي نورّخ لها ، حيث تضخم حجمها لدرجة التخمّة : نظراً لسعة الرقعة الجغرافية للبلدان وتطلب ذلك كثرة الرسائل (الإدارية) بخاصة ، حتى إنّنا لنجد عشرات الأسماء من كتاب الرسائل المحترفين - أي الذين احتلّوا وظائف إدارية في عمل الرسائل ، بحيث أصبح هذا العمل (فنّاً) يتسابق الأدباء على صياغته واتقانها ، فيما برزت أسماء

معروفة في هذا الميدان من أمثال : سهل بن هارون ، وعمر بن مسعدة ، وأحمد بن يوسف ، وإبراهيم بن العباس ، والزيات وسواهم . . .

بيد أن غالبية هذه الأسماء لم تقدم مادة أدبية ذات بال بقدر ما كانت تُعنى بتنميق الباطل ، لأنها تُكتب بلسان السلاطين أولاً (وهذا ما يفقدها طابع الصدق الوجداني) ، ولأنها (رسائل انحرافية) ثانياً لا تُعنى إلا بتنميق أوامر السلطان السياسية والإدارية والعسكرية ونحوها . . . لذلك لا يجد مؤرخ الأدب أي مسوغ لتقديم نماذج من هذه الرسائل (الزائفة) و (المنحرفة) ، . . . إنها نموذج مائل تماماً لنماذج الشعر الذي يمتدح السلاطين (وصاحبه أعرف من غيره ببطلان هذا المدح) ، مضافاً إلى أنه أكثر مفارقة وانحرافاً من شعر المديح الزائف ، لأن الكاتب : إما أن يكتب بلسان السلطان كما هو طابع الرسائل الإدارية (فيكون الكاتب قد كتب بغير وجدانه) أو يكتب بلسان الآخرين (كما لو كلف بإيصال أصوات الآخرين إلى السلطان) وهذا أيضاً : كتابة بغير وجدان الكاتب ، وإما أن يكتب بلسانه هو (وحينئذ : نجد المدح الزائف طابعاً لمثل هذه الكتابة) ، وحتى (الرسائل الإخوانية) التي شاعت في هذا العصر أيضاً : تظل فاقدة لعنصر الصدق الوجداني ، . . . إنها تقدم (عواطف مفتعلة) تعتمد التزييق اللفظي من جانب وإضفاء السمات (المبالغ فيها - إيجاباً أو سلباً من جانب آخر . . .

إن ما يلفت النظر حقاً (وهو أمر مؤسف بطبيعة الحال) أن تظل الكتابة (والخطابة أيضاً) : صياغة تقليدية للأفكار والأساليب لا تحمل أي نبض من الصدق الوجداني والفني ، سواء أكانت من قبل السلاطين أو من قبل الأدباء ، فالسلطان يفتح خطبته أو رسالته بالحمد لله ، ويتحدث عن التقوى ، والعدل ، والعمل بأحكام الله تعالى ، والتلويع بعقابه أو ثوابه : وهو يفتك بالآلاف ، ويبدد الأموال ، ويعنى بالقصف واللهاؤ المجون والترف . . . كذلك الأدباء : يفتحون كتبهم وخطباتهم بحمد الله ، والعمل بمبادئه تعالى ، ثم يتجهون إلى إضفاء صفات الأنبياء على هؤلاء السلاطين ، بل نجدهم يقتبسون الآيات أو الأحاديث التي صيغت لمخاطبة الله تعالى ، ويخلعون ، على سلاطين بل حتى على إخوانهم الذين يخاطبونهم أو يرأسلونهم ، . . . ليس : المؤلف ، أن يخاطب أحدهم سلطاناً بقوله :

(هذا مقام العائذ بفضلك ، الهارب إلى كنفك وظلك ، الفقير إلى رحمتك وعدلك . . .) إنّ هذا الكلام ينبغي أن يوجّه إلى الله تعالى وليس إلى سلطان يفنك بالبشر ، . . . كما أنّه أليس من المؤسف أن يكتب أحدهم رسالة إلى أخ له ، يقول فيها :

(أتيتك وافداً بذنوبي على عفوك ، واثقاً لعقوبي ببيّرك ، لا مستظهِراً عليك بشفيح قدّمته : خلا تطوّلك بالعفو عن الإخوان ، وتفضلك عليهم بالإحسان ، فإن تُعاقب فقد حكمت بالمعدلة بعقوبتك على نفسي . . . الخ)^(٦٨) إنّ أمثلة هذا الكلام عندما توجّه إلى السلطان : يظل عاطفة منكّرة : لوضوح بطلانها ، وحين توجّه إلى صديق : يظل عاطفة غير مسؤولة ، أي : عملاً عابثاً ، حتى لو كان الأخ المرسل إليه : رجلاً تقياً . . .

وقد يُتساءل : أنّ صياغة أمثلة هذه العبارات تظل (تعبيراً مجازياً) ينقلها الكاتب من صعيدها الواقعي (وهي صفات تتصل بالله تعالى فحسب) إلى صعيدها (الفني) الذي يسمح للفنان بأن يستخدم عنصر (التضمين الفني) ، حيث إنّ « التحوير » للنصوص واستثمارها لدلالة أخرى يظل عملاً مقبولاً (من وجهة نظر الفن) . . .

ولكننا نجيب :

إنّ (التضمين الفني) يفقد فاعليته في حالة نقله لسمات خاصة (مثل صفات الله تعالى) وخلعها على صفات عامة : حيث يستظهر زيفها بوضوح ، وهذا بعكس ما لو كان النقل يرتبط بسمة خاصة (تستثمر) دلالتها من أجل دلالة عامة ، وهذا من نحو ما لو خاطب الكاتب صديقه بأنّ الله تعالى (غفّار للذنوب) حيث يستثمر هذه السمة (غفران الذنب) ليحمل صاحبه على أن يتجاوز عن الإساءة التي صدرت عنه ، فيكون (التضمين : لغفران الذنب) سمة خاصة لله تعالى ، استثمارها الكاتب : لخلع سمة عامة (هي : أن يغضّر الأخ النظر عن السيئة) . . .

وأياً كان الأمر ، قد يعثر مؤرّخ الأدب على بعض (الرسائل) أو (الخطب) غير

الملوثة بالانحراف ، والعبث ، إلا أنها نادرة لا تكشف عن خصيصة تستحق التسجيل : فكرياً

وأما فنياً ؛ فإن هذه الرسائل لم تصغ بنحو متميز (من حيث عناصر الإيقاع والصورة والأسلوب) عن الفترات السابقة ، إلا في توشيحها بالبُعد المنطقي ، والاقتصاد اللغوي ، والإحكام في العبارة : حيث إن طبيعة ثقافة العصر ، والتدريب على الكتابة تستتلي مثل هذه السمات . . . كما هو واضح ،

* * *

النثر القصصي

بالرغم من أن (أدب الرسائل) يظل هو الطابع الغالب على هذا العصر ، إلا أن أشكالاً نثرية أخرى كانت تتنفس ببطء في هذا المناخ الذي انعكست عليه آثار الترجمة والتلاقح الفكري . وبالرغم من أن الفترة التي سبقت هذا العصر قد انعكست عليها آثار الترجمة متمثلة - في بعض ما تمثلت فيه - في القصص المترجمة و « المحورة » مثل : كليلة ودمنة وألف ليلة . . . كما لاحظنا ، فإن انعكاسات الترجمة لا بد أن تقتاد إلى محاولات مستقلة أو شبه مستقلة بحيث يمكن أن يعثر مؤرخ الأدب على نماذج قصصية تتأثر بما هو مترجم ومحوّر ، فتحاول الكتابة وفق لغة : تجمع بين حداثة هذا الفن وبين الأسلوب الشائع في العصر ، بحيث تكشف القصة عن ضعف صياغتها بنحو ملحوظ يتناسب وجدة التجربة الفنية في هذا الميدان . . . ولعل الكاتب سهل بن هارون - فيما أشرنا إلى أنه واحد من كتّاب هذا العصر الذي شُغل بكتابة الرسائل الانحرافية والعبثية - قد أتيح له أن يتوفّر على كتابة بعض القصص ، محاولاً من خلال ذلك أن يوقظ وجدانه على انحرافات السلاطين بخاصة ، متخذاً من البطل الحيواني (رمزاً) للتعبير عن انحرافاتهم ، . . . ولعلّ اللجوء إلى مثل هذه القصص : يجسّد نزوع الإنسان إلى أن يسمح لوجدانه بالتحرك ، بعد أن يملّ من الكتابة المفتعلة التي يضطرّ إليها « في مسامرة مرض العصر » حيث إنّ الشخص مهما بلغت أعماقه من الجذب : يحسّ بالملل أو السأم من مجاراته للسلاطين ومدحهم (مع معرفته الكاملة بزيغ ما يقوله عنهم) ، وحينئذٍ يبحث عن وسيلة يتحرّر بها من مكبوتاته ، فيلجأ إلى شكل فني - ولو كان ذلك

وقتياً وعابراً - يمارس من خلاله عملية نقد لهذه الانحرافات التي انغمس فيها السلاطين (وَمَنْ يَتَحَرَّكَ فِي رُكَابِهِمْ : مَنْ أَمْثَالُهُ) ... لذلك نجد هذا الكاتب ، يتّجه إلى القصة ، للتعبير عن هذه الحالات التي أشرنا إليها

ولنستمع إلى هذه المحاورة التي يجريها الكاتب بين بطلين من الحيوان (الثعلب والذئب) حيال بطل حيواني ثالث (النمر) ، . . . يقول الأول مخاطباً زميله : (كنت مهموماً بنفسي ، فزادني اهتماماً ما أثبتني من حديثك وألقيت إليّ من سوء حالك ، وها هنا تدبير أن أعنتني عليه بهمة صادقة فلعلّه يعود إلى صلاح . فقال الذئب : ما هو ؟ قال الثعلب : إئت النمر فسله أن يوليكَ ولاية تردّ عليك نفعاً وتردّ لك ذكراً وتكسبك حداً ، قال الذئب : فأين ما أخبرتك عن بخله وشراسة خلقه ؟ ... قال الثعلب : فأعلمه أنك لا تفيد شيئاً إلا بعثت إليه بشطره . . .) .

هذا النموذج (من حيث الفكر) يفصح عن انحراف هذا العصر الذي نؤرّخ له ، إنه يتحدث بلسان أحد الكتاب السائرين في خدمة السلاطين ، موضحاً كيف أنّ الحكام ومن يعاونهم : لا همّ لهم إلا الاستئثار بالحكم ، وجمع الأموال بحيث يتم التواطؤ فيما بينهم على اقتسام الولاية والأموال ، إنهم (شرسون) من حيث الخلق ، و (بخلاء) من حيث مساعدة الآخرين وحينئذٍ : ماذا تحيي الرعية منهم : إذا كانوا فتاكاً بهم ، وبخلاء عليهم ؟

وأما فنياً : فإنّ اتّخاذ الحيوان (بطلاً) يظل من جانب : تقليداً للقصص المترجم آنذاك ، ويظل من جانب آخر : نقداً للأوضاع الفاسدة للعصر : حيث إنّ النقد المباشر يجر إلى الفتك بالشخص ، أو - لا أقل - يجرمه من جوائز السلطان ، وحينئذٍ يكون اللجوء إلى (الرمز الحيواني) أمراً لا مناص منه .

والحق ، أنّ استخدام العنصر الحيواني لا يحمل أهمية كبيرة في ميدان الفن ، طالما تظل الفارقة - بين الإنسان والحيوان - في مستويات التركيبة العقلية والنفسية والاجتماعية : من الواضح بمكان كبير لذلك ، فإنّ اللجوء إلى أبطال الحيوان ، تنحصر مشروعيته - آنذاك - في كونه مجرد (رمز) لنقد الأوضاع المنحرفة فحسب : ما دام النقد المباشر غير مسموح به كما قلنا : بخاصة ، أنّ المناخ الأدبي الذي خبر الترجمة

والألفة لأمثلة هذه القصص : يسمح بصياغة هذه النماذج التي تحمل - من جانب - عنصر الإمتاع القصصي الذي يميل إليه الجمهور (بصفته يحيا مناخ الترف - وهو أحد أشكاله) ، كما أنه - من جانب آخر - لا يشكّل مستمسكاً يمكن التشبّث به لإدانة الكاتب : كما هو واضح . . . لكن (مع ذلك كلّه) يظل مثل هذا الأدب مجرد وثيقة لاكتشاف سمة العصر ، دون أن يعفى صاحبه من مسؤولية المشاركة في انحرافات العصر ، إذ ما الفائدة من أن ينغمس الكتاب في هَوّ الانحراف (عبر مساهمتهم في مديح السلاطين ، وأخذ جوائزهم) ثم : في تقديمهم لأمثلة هذا الانحراف . . .

الفصل السابع

« الأدب في عصر العسكريين عليهما السلام »

يبدأ عصر العسكريين عليهما السلام من ٢٢٥ إلى ٢٦٠ هـ حيث بدأت إمامة العسكري الأول من التاريخ المذكور إلى ٢٥٤ هـ وتنحصر إمامة العسكري الأخرى في ست سنوات إلى ٢٦٠ هـ . . .

سياسياً

يبدأ هذا العصر بسيطرة الترك على العباسيين ، وتحدث اضطرابات وحياسة مؤامرات متبادلة بين العباسيين والأتراك من خلع وقتل ، كما أن كلاً من الإمامين العسكريين يتعرضان - كما هو شأن سلاطين الدنيا في التعامل مع الأئمة عليهم السلام - للإضطهاد والتكريم في آن واحد ، مثلما يتعرض الإسلاميون لنفس التآرجح بين الاضطهاد والتكريم ، فنجد من يشدد عليهم حيناً ومن يفرج عنهم حيناً آخر ، كما تحدث ثوراتهم الإسلامية التي لم يكذب مخلو منها عصر ، مثل ثورة - يحيى العلوي وأخيه ، وهو أمر يعكس آثاره على النتاج الأدبي لهذا العصر ، مثلما يعكس نمط الحياة السياسية بعامه : أثره على مطلق النتاج الأدبي ، كما سنرى .

اجتماعياً

يظل الانحراف الاجتماعي أخذاً بالتصعيد في مستوى السلاطين والجمهور أيضاً ، على نحو ما لحظناه في العصر السابق بل بما هو أشدّ : من حيث الترف المادي والنفسي والفكري أيضاً .

ثقافياً

يبرز فن التأليف والبحث الأدبي ويتضح حجمه بنحو ملحوظ في صعيد النقد والبلاغة وتاريخ الأدب ، وقضايا الأدب بعامة ، كما يتواصل فن الرسائل والخواطر ونحوها مما يُعدّ امتداداً للفترات السابقة . . . وأما شعرياً ، فإنّ شعراء من أمثال ابن الرومي والبحري والحماي وسواهم ، تبرز أسماؤهم بنحو ملحوظ بحيث يشكّل بعضها : تياراً فنياً له تميّزه على نحو ما سنعرض لذلك . . .

لكن : قبل أن نتحدث عن ذلك كله ، نبدأ بالأدب الشرعي ، فتحدّث أولاً

عن :

« أدب الإمام الهادي (ع) »

يظل الإمام (علي الهادي (ع)) واحداً من أئمة العصمة الذين تماثلوا شخصياً ووظيفياً ، وتفاوتوا (من حيث النتاج الأدبي) : حسب الظروف الاجتماعية والعبادية التي تستلزم هذا العمل الأدبي أو ذاك أو تستلزم سعته أو ضموه أو انعدامه أساساً ويلاحظ أنَّ الإمام الهادي (ع) وابنه (الحسن العسكري (ع)) قد انفردا عن سائر الأئمة (ع) بشخصهما إلى مدينة سامراء : تبعاً لمقرّ سلاطين العباسيين عصرئذٍ ، حيث كان تخوُّف هؤلاء السلاطين من هيمنة الأئمة (ع) يدفعهم إلى أن يبعدوهم من « المدينة » إلى مقربة منهم (في بغداد أو سامراء) كما هو واضح ويلاحظ أيضاً ، أنَّ الأئمة الأربعة (الجواد ، الهادي ، العسكري ، المهدي) لم يُنح لهم (من حيث الحجم) أن يتوفَّروا على صياغة النصوص الفكرية بنفس النسبة التي توفَّرت للأئمة السابقين : نظراً لمتطلبات غيبية من جانب ، وأسباب فردية (مثل قصر المدة بالنسبة للإمام الجواد (ع) والإمام المهدي (ع)) واجتماعية (مثل إبعاد العسكريين عليهما السلام إلى سامراء - كما أشرنا) فضلاً عن غط الإرهاب الذي يحجز الناس عن الوصول إليهم عليهم السلام ، . . . كل أولئك يفسِّر لنا جانباً من عدم توفَّره على نسبة ضخمة من النتاج

المهم ، فيما يتصل بالإمام الهادي (ع) ، حسب ما يذكره المؤرخون : أنَّ المتوكِّل (وهو معروف ببغضه لأهل البيت (ع)) قد أبعد الإمام (ع) إلى العراق بعد أن وصل نبأ التفاف الجمهور حوله ، حتَّى أنَّ الجمهور ضجَّوا - كما يقول المؤرخون - ضجيجاً

عظيماً ما سُمِعَ بمثله : خوفاً على الإمام (ع) من قِبَلِ مبعوث المتوكل الذي أُرْسِلَ خصيصاً لغرض اصطحابه إلى العراق^(١) . . . ومن الواضح ، أنَّ ضجيج الجمهور يكشف عن هيمنة الإمام (ع) عليهم ، وهي هيمنة لا تنحصر في صعيد شعبي فحسب ، بل حتى في الصعيد الرسمي ، حيث يذكر المؤرخون بأنَّ بعض المرتبطين بقصر المتوكل شاهدوا ترجُلَ الناس عند قدومه (ع) (مع صغر سنّه) فاعترض على ذلك ، ولكنه ترجُلَ صاعراً عند مشاهدته الإمام (ع) ، موضحاً بأنّه لم يملك نفسه من التهيب لشخصية الإمام (ع) ، وهو أمر يكشف عن عنصر غيبي دون أدنى شك ، . . .

إنَّ ما نعتزم توضيحه في هذا الصدد ، هو أنَّ مهمة الإمام (ع) (عبادياً) تظل مرتبطة بقنوات سرية ، وأنَّ النتائج العلني يظل مرتبطةً بمناسبات خاصة يتاح من خلالها التوفّر على صياغة النصوص الفنية عبر مقابلة أو رسالة أو كلمة مرتجلة . . .

وفي هذا الميدان يمكننا أن نظفر بجملته من النصوص التي نعرض للبعض منها ، . . . فهناك نصوص (علمية) ، من نحو ما ورد عنه في رسالة جوابية تتصل بقضية كلامية هي (الجبر والتفويض) تعدّ : دراسة مفصلة ذات منهجية ملحوظة في طرح الموضوع ، . . . كما أنَّ هناك رسائل وإملاءات طرحها على بعض المعنيين بشؤون الفكر الإسلامي : تعدّ مقالات ذات طابع تحليلي أو تفسيري لنصوص القرآن والحديث ، أو ذات طابع نقدي يتناول الردّ على نظرات الآخرين . . . وهناك من النصوص ما يجمع بين الطابع العلمي وبين الطابع الفني ، مثل رسالته (ع) لأحدهم عن صفات الله تعالى :

(. . . وأنى توصف الذي تعجز الحواس أن تدركه ، والأوهام أن تناله ، والخطرات أن تحذّه ، والأبصار عن الإحاطة به . . . نأى في قربّه ، وقرب في نأيه ، كيف الكيف بغير أن يقال له : كيف ، وأين الأين بغير أن يقال له : أين ، . . . الخ)^(٢) .

(١) المجالس السنية : مج ٢ ، ص ٦٥٠ .

(٢) البحار : ج ٥٠ ، ص ١٧٧ ، ١٧٨ .

ففي هذا النص : عناصر فنية مثل (التوازن ، التقابل ، التقسيم ، التجانس) ، فضلاً عن انسيابية اللغة وليونتها

كذلك : يمكن ملاحظة هذا الطابع الذي يجمع بين العلم والفن ، في النص الآتي الذي يتحدّث عن رسالة الإسلام والمعجز الذي واكبها . . .

(بعث الله سبحانه وتعالى موسى (ع) بالعصا واليد البيضاء في زمان : الغالب على أهله السحر ، فأتاهم من ذلك ما قهر سحرهم وبهرهم وأثبت الحجة عليهم : وبعث عيسى (ع) بإبراء الأكمه والأبرص وإحياء الموتى بإذن الله في زمان : الغالب على أهله الطب فأتاهم من إبراء الأكمه والأبرص وإحياء الموتى بإذن الله فقهرهم وبهرهم ، وبعث محمداً بالقرآن والسيف : في زمان الغالب على أهله السيف والشعر فأتاهم من القرآن الزاهر والسيف القاهر ما بهر به شعرهم وبهر سيفهم وأثبت الحجة به عليهم)^(٣) .

فالملاحظ في هذا النص ، لغته : الانسيابية ، المشرقة ، اللينة ، وتخللها عناصر إيقاعية وصورية من نحو (فقهرهم ، وبهرهم) ومن نحو (القرآن الزاهر ، والسيف القاهر) حيث نجد الاستعارة والجميل المقفاة : توشح النص ، . . . كما نجد التقابل والتجنيس (ما قهر سحرهم ، وبهرهم) (ما بهر به سيفهم) . . . الخ : يوشح النص ، مما يكسبه طابعاً فنياً له جماليته الملحوظة . . .

ولعلّ ملاحظة الطوابع الفنية : يمكن تمثّلها بنحو أشد وضوحاً في :

الحديث الفني

يظل الحديث الفني - كما كرّرنا - هو النموذج الغالب في نصوص أهل البيت عليهم السلام للأسباب التي ذكرناها في حينه ، . . . وهو أمر يمكن ملاحظته عند الإمام الهادي (ع) في نصوص من نحو :

(لا تطلب الصفا لمن كدرت عليه ، ولا الوفا لمن غدرت به ، ولا النصح ممن صرفت

- سوء ظنك إليه ، فإنما قلب غيرك كقلبك له) : تشبيه^(٤) .
- (الدنيا سوق ، ربح فيها قوم وخسر آخرون) تمثيل^(٥) .
- (الشاكر أبعد بالشكر منه بالنعمة التي أوجبت الشكر ، لأن النعم متاع ، والشكر نعم وعقبى)^(٦) .
- (السهر ألدّ للمنام والجوع يزيد في طيب الطعام) : تورية^(٧) .
- (إن الظالم الحالم ، يكاد أن يُعفى على ظلمه بحلمه ، وإن المحق السفيه يكاد أن يُظفيء نور حقه بسفهه) : تجانس ، استعارة ، تقريب^(٨) .
- (الحكمة لا تنجع من الطباع الفاسدة) : استعارة^(٩) .
- (خير من الخير فاعله ، وأجل من الجميل قائله ، وأرجح من العلم حامله ، وشر من الشر جالبه ، وأهول من الهول راكبه) : تجانس ، توازن ، جمل مقفأة ، تشبيه^(١٠) .
- إن هذه النصوص تحفل بعناصر فنية ذات إثارة وجمال وطرافة : من حيث أدواتها الصورية والإيقاعية واللفظية ، ومن حيث تنوع هذه الأدوات . . ففي صعيد (الإيقاع) نجد أن النص الأخير - على سبيل المثال - يتضمن ثلاثة أنماط متنوعة من الإيقاع هي : التقفية ، والتوازن ، والتجانس . . .
- أما « التقفية » فتتمثل في عبارات (فاعله ، قائله ، حامله) ، ثم في (جالبه ، راكبه) ، حيث إن جمالية هذه التقفية لا تنحصر في مجرد توافق القرارات بل في (تقسيمها) أولاً إلى مقطعين : كل واحد منها ينتظمه قرار خاص ، حيث انتظم الأول

(٤) المجالس السنية : ص ٦٤٩ .

(٥) تحف العقول : ص ٥١٢ .

(٦) نفس المصدر : ص ٥١٢ .

(٧) المجالس السنية : ص ٦٤٨ .

(٨) تحف العقول : ص ٥١٢ .

(٩) المجالس السنية : ص ٦٤٩ .

(١٠) نفس المصدر : ص ٦٤٩ .

(فاعله ، قائله ، الخ) وانتظم الآخر (جالبه ، راكمه) . . . كما واكب هذه التقفية (تجانس) عباراتها في الصياغة والتكرار من نحو (أجمل ، أهول الخ) ومن نحو (أجمل من الجميل) (أهول من أهول) (شر من الشر) الخ . . . وواكب ذلك أيضاً (توازن) العبارات (خير من الخير فاعله) (أجمل من الجميل قائله) (أرجح من العلم حامله) الخ . . . ومن الواضح ، أن كلاً من التقفية والتجانس والتوازن حينما يتآزر بعضها مع الآخر ، يضيف على النصّ جمالية إيقاعية ملحوظة يتحسسها أدنى من يملك تذوّقاً فنياً للنصوص . . .

وإذا تركنا العنصر الإيقاعي وأنجّهنا إلى العنصر الصوري ، وجدنا (التنوع) في صياغة الصور : يأخذ نفس الجمالية التي لحظناها في العنصر الإيقاعي . . . فالنص المتقدم نفسه ، يتضمن عنصرين من الصور هما (التشبيه) و (الاستعارة) ، فعبارات (أجمل وأهول وأرجح الخ) تجسّد ما نسميه بـ (تشبيه التفاوت) ، كما أن (حامل العلم ، وراكب أهول الخ) تجسّد (الاستعارة) كما هو واضح ،

ومن البين أن عنصر الإيقاع عندما يتآزر مع عنصر الصورة كما هو طابع الحديث المتقدم : حينئذٍ يكتسب النص مزيداً من الجمال الفني ، . . . فإذا أضفنا إلى ذلك : عنصر (القيم اللفظية) مثل (التكرار) و (التحاور) اللذين لحظناهما في النص المتقدم ، حيث (تابع) و (جاور) و (كرّر) : عبارات الخير وقائله ، والجميل وفاعله ، والعلم وحامله الخ . . أقول : إذا تآزرت ثلاث قيم فنية (إيقاعية ، صورية ، لفظية) : حينئذٍ يبلغ النص مداه المدهش (من حيث الفن) كما هو واضح من النص المتقدم .

والأمر نفسه يمكن ملاحظته في نصوص أخرى من نحو (إن الظالم الحالم ، يكاد أن يُعفى عن ظلمه بحلمه ، وإنّ المحق السفيه يكاد أن يُطفيء نور حقه بسفهه) حيث نجد (تنوعاً في الصورة) ، يتمثل في (التقريب) وهو عبارة (يكاد . . .) ، ويتمثل في الاستعارة مثل (يُطفيء نور حقه) ، . . . ثم تآزر هذا العنصر الصوري مع عنصر (الإيقاع) مثل (الظالم الحالم) و (ظلّمه بحلمه) ، ثم تآزر ذلك مع العنصر (اللفظي) مثل (التقابل) بين الظالم والحالم ، والمحق والسفيه ، الخ . . . كل أولئك

- كما قلنا - يخلع على النص جمالية فائقة في تآزر العناصر الإيقاعية واللفظية والصورية ...

وهذا كله فيما يتصل بتنوع العناصر الفنية من جانب ، ويتآزر كل عنصر مع الآخر من جانب آخر ...

وأما ما يتصل بالعنصر الفني المستقل (كما لو وقفنا عند صورة واحدة أو قيمة إيقاعية واحدة أو عنصر لفظي واحد ، حيث نجد أنّ البعد الفني يأخذ مستوياته الفائقة أيضاً ، .. ففي مجال (الصورة) مثلاً نجد الصورة (التمثيلية) القائلة : (الدنيا سوق : ربح فيها قوم وخسر آخرون) : نجد هذه الصورة متميزة بخصائص فنية بالغة الدلالة ، فهي تتميز بالبساطة والألفة حيث اعتمدت ظاهرة يجربها البشر جميعاً وهي « السوق » ... ولا نتوقع أن تكون هناك ظاهرة أكثر خبرة من السوق وما تواكب ذلك من عمليات البيع والشراء ومن ثمّ الربح والخسارة ... ومن المعلوم أنّ الصورة الفنية الناجحة تعتمد ما هو مألوف من جانب ، وما هو عميق وطريف من جانب آخر ، وهذا ما يتمثل في ظاهرة السوق التي تنطوي على دلالة عميقة هي : قضية الاختبار أو الامتحان أو الابتلاء أو الخلافة التي أكلها الله إلى الإنسان ، حيث جسّمت الصورة قضية « الاختبار » في « سوق » للبيع والشراء حيث يربح البعض ويخسر البعض الآخر ، فالرايح هو الذي يستخدم ذكائه في عملية البيع والشراء ، والخاسر هو الذي يلغي ذكائه في هذه العملية ، وكذلك العمل العبادي ، حيث إنّ من يستخدم ذكائه يمارس علمه العبادي وفق المبادئ التي رسمتها السماء ، وأما من يلغي عقله فيعزل عن هذه المبادئ ويهرع إلى المتاع العابر ويخسر الصفة في النهاية ...

إذن : هذه الصورة (التمثيلية) تجسّد أعماق الدلالات العبادية التي خلق الله تعالى الإنسان من أجل ممارستها ، كما تجسّد أوضح وأبسط الظواهر التي يجربها الإنسان في حياته اليومية ، حيث لا يكفّ الإنسان يومياً من ممارسة عملية البيع والشراء ، بدءاً من أدوات الطعام ، مروراً بأدوات الملبس والمسكن ، وانتهاءً بالأدوات الأخرى ضرورية كانت أو ثانوية ... ولذلك جاءت هذه الصورة (مألوفة) من جانب ، و (عميقة) من جانب آخر ، مكتسبة بذلك عنصر النجاح الفني - كما أوضحنا ...

والأمر نفسه يمكن ملاحظته في العناصر الصورية الأخرى ، . . . فمن العناصر الفنية للصورة (مضافاً إلى الفتها وعمقها) يجيء عنصر (الطرافة) واحداً من أدوات « الجمال » للصورة ، . . . وهذا ما نجده في « التورية » القائلة (السهر ألدّ للنم ، والجوع يزيد في طيب الطعام) ، فهذه الصورة (مألوفة) من حيث كونها تتضمن ممارسات يومية هي الجوع والسهر ، كما أنّها (عميقة) من حيث دلالتها ، نظراً لانطوائها على عنصر (التورية) التي تجسّد مفهوم « الطرافة » أيضاً ، . . . فالمقصود من (السهر) ليس هو السهر الاعتيادي المتمثّل في عدم النوم ، بل المقصود منه (قيام الليل - أي ممارسة الصلاة والذكر) ، . . . كما أنّ المقصود من (الجوع) ليس هو عدم تناول الطعام مطلقاً ، بل المقصود منه هو (الصيام) . . . وهذا هو مفهوم (التورية) حسب المصطلح البلاغي الموروث ، حيث تستخدم العبارة التي توحى بدلالة (قرية) ويقصد منها دلالة (بعيدة) . . . الدلالة القرية هي (السهر والجوع) والدلالة البعيدة هي (قيام الليل والصوم) . . . ويمكن أن نعدّ هذه الصورة (حسب المصطلح الحديث) (رمزاً) فيما يرمز « السهر » إلى قيام الليل ، ويرمز (الجوع) إلى الصوم . . . وفي الحالتين ثمة عنصر هو (طرافة الصورة) - مضافاً إلى الفتها وعمقها - حيث إنّ استخلاص (الرمز) بهذا النحو : يعدّ صياغة (طريفة) ذات جدّة ، وليست صياغة لشيء مبتذل في الاستخدام ، وهذا ما يكسبها مزيداً من الجمال الفني ، بالنحو الذي أوضحناه . . .

« أدب الإمام العسكري (ع) »

يظل الإمام العسكري (ع) : امتداد لسائر أئمة العصمة الذين احتلوا موقعاً ريادياً في المجتمعات الإسلامية ، بالرغم من محاولات السلاطين المتنوعة : في إبعاد الجمهور عنهم وصرف الإمامة الحقيقية عن شخصياتهم ، حيث لم يحتجز الإرهاب والتعقيم الإعلامي عن تسليم الجمهور بإمامتهم وريادتهم : إسلامياً ، حتى أن المؤرخين يذكرون كيف أن السلاطين وولاتهم قد اضطروا إلى تكريم الإمام العسكري (ع) وتقديمه على أية شخصية سياسية ، وتسليمهم بإمامته الحقيقية ، وبكونه نموذجاً للفضل والعفاف والزهد والهدى والتبلى والكرم وسائر سمات الشخصية المتفردة ، . . وهو أمر يكشف - دون أدنى شك - عن أن هيمنة الإمام (ع) ترتبط بقناة غيبية تفرض فاعليتها على الجمهور - بما فيهم : الأعداء - لتكون بذلك حجة في حقل تحمّل المسؤولية التي خلعهها الله تعالى على الآدميين من خلال مفهوم خلافة الإنسان في الأرض . . . والمهم ، أن الإمام العسكري (ع) يظل - مثل سائر المعصومين (ع) - نموذجاً للشخصية العبادية التي تمارس مهمة الإمامة في مختلف الصُّعد ، ومنها : الصعيد الأدبي الذي يُستثمر لتوصيل مبادئ الله تعالى إلى الآخرين . . . وبالرغم من أن إمامة العسكري (ع) لم تمتد أكثر من ست سنوات ، . . . وبالرغم أيضاً من أن الفترة الزمنية للأئمة الأربعة (الجواد ، الهادي ، العسكري ، المهدي عليهم السلام) - كما ذكرنا سابقاً - لم تسمح (لأسباب غيبية واجتماعية) بتقديم النصوص الفكرية : بنفس الحجم الذي سُمِح من خلاله للأئمة السابقين (علي ، الحسين ، السجاد ، الصادقين ، الكاظم ، الرضا

عليهم السلام) . . . بالرغم من ذلك كله ، يمكننا أن نظفر بنصوص أدبية للإمام العسكري (ع) : تعدّد امتداداً لنصوص مماثلة لسائر المعصومين ، في ميدان الرسالة أو المقابلة أو الحديث الفني . . وإليك نموذجاً منها :

أدب الرسائل

الرسالة - كما كرّرنا - نص أدبي يوجّه إلى شخصية أو جماعة ، تتضمن خواطر وأفكاراً عبادية في مختلف القضايا . . . ويلاحظ أنّ الشخصية التي تُوجّه الرسالة إليها ، أو يُوجّه الحديث إليها (في مقابلات خاصة : كما لاحظنا ذلك في توجيه الكلام إلى جملة من أصحاب الأئمة عليهم السلام ، كالإمام الباقر والصادق والكاظم (ع)) تظلّ بمشابة (البطل في القصة) : لكن في صعيد المخاطبة فحسب ، حيث شكّل ذلك أسلوباً يتكرر من خلاله : اسم الشخصية المخاطبة كما هو طابع الرسائل بعامة ، مع الأخذ بنظر الاعتبار بأنّ تكرّر الاسم والمخاطبة ينطوي على سرّ في هو : شدّ الانتباه من جانب ، وطرّد الملل من جانب آخر . . . والمهم - من ثم - أنّ لغة الرسالة : تُوشّع بأدوات فنية : لفظياً وإيقاعياً وصورياً ، وهو أمر يمكن ملاحظته في الرسالة التي وجّهها الإمام العسكري (ع) إلى أحد أصحابه إلى (إسحاق النيسابوري) جواباً لرسالة بعثها هذا الأخير إلى الإمام (ع) . . . جاء في هذه الرسالة :

(. . . نحن بحمد الله ونعمته : أهل بيت نرقّ على أوليائنا ، ونسرّ بتتابع إحسان الله إليهم ، وفضله لديهم ، ونعتدّ بكلّ نعمة ينعمها الله تبارك وتعالى عليهم ، فأنتم الله عليكم - يا إسحاق وعلى من كان مثلك ، ممن قد رحمه الله وبصره بصيرتك - نعمته وأنا أقول الحمد لله أفضل ما حمده حامد إلى أبد الأبد بما منّ الله عليك من رحمته ، ونجاك من الهلكة وسهّل سبيلك على العقبة وأيّم الله إنّها لعقبة كؤود شديد أمرها ، صعب مسلكها ، عظيم بلاؤها ، عظيم قديم في الزبر الأولى ذكرها . . . فاعلم - يا إسحاق - إنّ من خرج من هذه الدنيا أعمى ، فهو في الآخرة أعمى وأضلّ سيلاً . يا إسحاق : ليس تعمى الأبصار ، ولكن تُعمى القلوب التي في الصدور . . . فأين يُثاءم بكم ، وأين تذهبون كالأنعام على وجوهكم ، عن الحق تصدقون ، وبنعمة الله تكفرون . . . لولا محمد (ص) والأوصياء من ولده لكنتم حيارى كالبهائم ، لا

تعرفون فرضاً من الفرائض ، وهل تدخل مدينة إلّا من بابها . . . رحم الله ضعفكم وغفلتكم ، وصبركم على أمركم ، فما أغرّ الإنسان برّبّه الكريم - ولو فهمت الصمّ الصلاب بعض ما هو في هذا الكتاب لتصدّعت قلقاً وخوفاً من خشية الله ورجوعاً إلى طاعته . . . الخ) (١١) .

إنّ هذه الرسالة - بالرغم من لغتها المترسّلة - تحفل بعناصر فنية متنوعة : إيقاعياً وصورياً ولفظياً .

أمّا إيقاعياً فيمكن ملاحظة الجمل المقفّاة من نحو (إليهم ، لديهم ، عليهم) ومن نحو (لو فهمت الصمّ الصلاب بعض ما هو في هذا الكتاب) . . .

وأما لفظياً : فإنّ (التساؤل) و (الحوار) و (التكرار) تظل عناصر ملحوظة في هذه الرسالة (فأين يتاه بكم ؟) (وأين تذهبون ؟) (فما أغرّ الإنسان ؟) الخ . . .

وأما صورياً : فإنّ الرسالة تحفل بعنصر صوري متنوع ، حيث نلاحظ (الصورة التضمينية) بنحو لافت للنظر (بخاصة : تضمين القرآن) من نحو (سهّل سبيلك على العقبة) (من خرج من هذه الدنيا أعمى) (لتصدّعت قلقاً وخوفاً) . . . كذلك تضمين الحديث النبوي (وهل تدخل مدينة إلّا من بابها) ، كذلك تضمين الحديث العلوي (لو فهمت الصمّ الصلاب . . .) . . . كما نلاحظ خلال هذه التضمينات وسواها : تنوعاً في الصورة من « تشبيه » و « استعارة » و « رمزاً » و « استدلال » و « فرضية » ، من نحو : (وأين تذهبون كالأنعام) - تشبيه ، ومن نحو : (لكتنم حيارى كالبهائم) - تشبيه ، ومن نحو (إنّها لعقبة كؤود) - تمثيل ، ومن نحو : (صعب مسلكها) - استعارة ، ومن نحو : (وهل تدخل مدينة . . .) - استدلال ، ومن نحو : (لو فهمت الصمّ الصلاب) - فرضية ، . . .

إذن : لحظنا صورا فرضية واستدلالية وتمثيلية واستعارية وتشبيهية ، . . . وهذا التنوع في الصياغة الصورية : يكسب الرسالة مزيداً من الجمال الفني كما هو واضح . . . والأهم من ذلك أنّ هذه الصور صيغت تلقائية قد فرضها السياق الفكري

وليس مجرد تنميق - كما هو طابع الرسائل التي يكتبها العاديون من البشر . . . فعندما يصوغ النص صورة (تضمينية - استدلالية) من نحو (وهل تدخل مدينة إلّا من بابها) إنّما يستهدف من ذلك توضيح حقيقة تشكل جوهر الرسالة التي تتحدّث عن مبادئ أهل البيت والتمسك بهم مما يتطلب الموقف تقديم مثل هذه الصورة التضمينية - الاستدلالية التي تبلور مفهوم التمسك بأهل البيت عليهم السلام . . . كذلك عندما يلجأ الإمام (ع) إلى الصورة (التضمينية - الفرضية) من نحو (لو فهمت الصمّ الصلاب . . . لتصدّعت) إنّما يستهدف إبراز أهم مبادئ السلوك العبادي الذي خلق الله الإنسان من أجل ممارستها ، ألا وهو معرفة هذه المبادئ والعمل بموجبها ، حيث إنّ الصمّ الصلاب وهي غير مكلفة بتحمّل مسؤولية الخلافة (تتصدّع فعلاً لو أنيط بها حمل هذه المسؤولية ، فكيف بالإنسان ؟ .

إذن : يجيء استخدام الصورة عند الإمام (ع) ، توظيفاً فرضته ضرورة فكرية كما لحظنا ، مما يفسّر لنا - كما كررنا دائماً - طبيعة النصوص التي يتوفّر عليها أهل البيت (ع) وتميّزها عن سائر النصوص العادية حيث لا يعنون بالفن من أجل كونه فناً بل من أجل توظيفه فكرياً ، . . . لذلك نجد النصوص لديهم مترسّلة حيناً وموشّحة بالفن حيناً آخر ، ومكثّفة إلى درجة ملحوظة بالفن حيناً ثالثاً . . .

وهذا الاستخدام النسبي لعناصر الفن - فيما لحظناه - في أدب الرسائل لدى الإمام (ع) يمكن ملاحظته في سائر الأشكال الأدبية ، ومنها :

أدب الخواطر

الخاطرة الآتية - وهي تتحدّث عن الشرائح الاجتماعية من حيث موقفها من إمامته (ع) - تكشف لنا عن جانباً آخر من (نسبية) عناصر الفن التي تفرضها سياقات فكرية خاصة .

يقول (ع) : (إنّما خاطب الله العاقل ، والناس في على طبقات : المستبصر علي سبيل نجاة ، متمسك بالحق ، متعلّق بفرغ الأصل غير شاك ولا مرتاب ، لا يجد عني ملجأ ، وطبقة لم تأخذ الحق من أهله فهم كراكب البحر يموج عند موجه ويسكن عند

سكونه وطبقة استحوذ عليهم الشيطان ، شأنهم الردّ على أهل الحق ودفع الحق بالباطل : حسداً من عند أنفسهم ، فدع من ذهب يميناً وشمالاً فإنّ الراعي إذا ما أراد أن يجمع غنمه جمعها بأهون سعي ، وإياك والإذاعة وطلب الرئاسة (١٢)

فالملاحظ في هذه الخاطرة إنّها (مكثّفة) بأدوات الفن بحيث لا تكاد فقرة منها تخلو من عنصر صوري ملحوظ ، . . . فالتبقة الأولى صاغها النص في صور (استعارية) و (تمثيلية) من نحو : (المستبصر على سبيل النجاة) (متمسك بالحق) (متعلّق بفرع الأصل) (لا يجد عني ملجأ) .

والطبقة الثانية : صاغها في صورة « تشبيهية » ذات طابع استمراري ، أي : صورة ذات تفريع (فهم كراكب البحر ، يموج . . . الخ) ، والطبقة الثالثة : صاغها مترسّلة ، إلّا أنّه وشّحها بعنصر لفظي : تعويضاً عن الصورة . . . ثم شحن المقطع الأخير من هذه الخاطرة بعنصر صوري مدهش هو : الرمز والاستدلال (فدع من ذهب يميناً وشمالاً) - رمز ، (فإنّ الداعي إذا أراد أن يجمع غنمه جمعها بأهون سعي) - استدلال ، . . . إنّ القارئ ينهر مندهشاً دون أدنى شك حيناً يلاحظ أنّ الإمام (ع) يقدّم في هذه الخاطرة نصّاً فنياً مشحوناً بعناصر فنية مكثّفة كل التكثيف ، في حين يقدّم (ع) في نص أسبق (الرسالة) نصّاً يتأرجح بين الترسّل والصياغة الفنية ، ثم يقدّم في نصّ ثالث : لغة مترسّلة خالية من آية أداة صورية أو إيقاعية : كل ذلك حسب ما يستدعيه السياق - كما كرّرنا ، . . . وما دما قد أثبتنا هذه الخاطرة الفنية ، حينئذٍ يجدر بنا أن نقف على بعض عناصرها الصورية وملاحظة سياقاتها الفكرية التي استدعت مثل هذا التوفّر على الفن الجميل . . . لنلاحظ مثلاً : ختام المقطع الذي توجّه به إلى مخاطبة : (فدع من ذهب يميناً وشمالاً ، فإنّ الراعي إذا أراد أن يجمع غنمه : جمعها بأهون سعي ، وإياك والإذاعة وطلب الرئاسة) . . . إنّ هذا المقطع يتضمن - كما قلنا - صورة (رمزية) هي : (فدع من ذهب يميناً وشمالاً) حين يرمز باليمين والشمال : إلى الطبقة المتأرجحة التي شَبَّهها سابقاً براكب البحر : يموج عند موجه ، ويسكن عند سكونه . . . وأهمية هذا الرمز تتمثل في كونه يجسّد وحدة عضوية تربط بين الصورة

التشبيهية (كراكب البحر) وبين الصورة الرمزية (يميناً وشمالاً) . . . ومن الواضح ، أن من أهم وأبرز نجاح النص الفني هو : خضوعه لبناء هندسي محكم تتلاحم وتتنامى جزئياته بعضاً مع الآخر على العكس من النص الذي تتردى كل صورة فيه في واد ، بحيث تنفصل صور التشبيه عن الاستعارة ، والرمز عن الاستدلال ، وتصبح كل صورة مستقلة عن الأخرى ، في حين نجد أن النص المتقدم جسدت صورة وحدة عضوية تترابط فيما بينها ، فصورة الرمز (اليمين والشمال) ارتبطت بسابقتها (كراكب البحر يوج عند موجه ، ويسكن عند سكونه) ، . . . كذلك نجد الصورة الاستدلالية (فإن الراعي إذا أراد أن يجمع غنمه . . .) مرتبطة بسابقتها حيث جاءت في سياق اختلاف الطوائف الاجتماعية فيما بينها من جانب واختلاف الطائفة المحقة : أيضاً من جانب آخر ، حيث أشار (ع) إلى إمكانية أن يجمع الراعي غنمه متى شاء : في غمرة مطالبته (ع) بأن يترك (صاحبه) من ذهب يميناً وشمالاً ، ويتجه إلى الطبقة المستبصرة ، المسمكة بالحق ، المتعلقة بفرع الأصل . . . وهكذا يكون النص قد ربط عضوياً بين الصور الفنية التي وصلت أيضاً بين موضوعات النص الثلاثة : أي ، الطبقات التي صنفها الإمام (ع) : المحقة ، والباطلة ، والمتأرجحة . . . لكن - خارجاً عن البناء الفني للنص - نجد أن الكثافة الصورية فيه قد فرضها سياق خاص هو : هذا التفاوت بين الطبقات الثلاث : حيث يتطلب توضيحها عنصراً صورياً مكثفاً يتناسب وكثافة التفاوت بين هذه المستويات الفكرية لدى الناس ، فالمستبصر مثلاً (وهو ما ينبغي أن يتجه إلى الإمام (ع)) لا بد أن يرتبط فكرياً بمبادئ النبوة ثم العترة غير المنفصلة عنها ، وحينئذٍ ، فإن هذا الارتباط بين النبوة والعترة وامتداداتها : يتطلب عنصراً رمزياً مثل قوله (ع) عن هذه الطبقة (متعلق بفرع الأصل) لأن الأصل والفرع (رمزان) للارتباط الفكري المذكور ، . . . كما يتطلب عنصراً استعارياً مثل (متمسك بالحق) أو عنصراً تمثلياً مثل (لا يجد عني ملجأ) : نظراً لكون هذا الارتباط هو : توجه نحو الحق ، ولكون الإمام (ع) تجسداً لذلك الحق : فلزم أن تكون الصورة (تمثيلية) تجسم (الملجأ) الذي يتجه إليه الإسلاميون . . .

والأمر نفسه بالنسبة إلى الطبقة المتأرجحة ، فبما أن هذه الطبقة : لم تأخذ الحق من مصادره الأصلية ، حينئذٍ تظل في تيه وحيرة نظراً لعدم انتهائها إلى شاطئ محدد ،

وحينئذٍ لزم أن يشبه موقفها براكب البحر الذي يموج بموجه ويسكن بسكونه . . .

إذن : جاءت الصور الفنية المشار إليها ، محكومة بسياقات فرضتها طبيعة الأفكار التي طرحها الإمام (ع) في الخاطرة المشار إليها . . . وهو أمر يمكن ملاحظته في نمط آخر من النصوص التي قدّمها الإمام (ع) ، ونعني بها :

الحديث الفني

إذا دققنا النظر في الأحاديث التي طرحها الإمام العسكري (ع) ، لحظنا أنها امتداد للأئمة السابقين في كونها تمثل غالبية النتاج المأثور عنه (ع) للأسباب التي كرّرنا الإشارة إليها . . . والمهم ، أنّ الإمام (ع) (وقد لحظنا مدى توفّره على صياغة الصور في رسائله) قد توفّر على صياغة العنصر الصوري بنحو ملحوظ : في كثير من نماذج الأحاديث التي صدرت عن الإمام (ع) . . . وإليك طائفة منها :

- (بسم الله الرحمن الرحيم : أقرب إلى اسم الله الأعظم من سواد العين إلى بياضها) (١٣) .

- (من يزرع خيراً : يحصد غبطة ، ومن يزرع شراً يحصد ندامة) (١٤) .

- (الإشرار في الناس : أخفى من دبيب النمل على المسح الأسود في الليلة المظلمة) (١٥) .

- (من تعدّى في طهوره : كان كناقضه) (١٦) .

- (حبّ الأبرار للأبرار ثواب للأبرار ، وحبّ الفجّار للأبرار فضيلة للأبرار ، وبغض الفجّار للأبرار زين للأبرار ، وبغض الأبرار للفجّار خزي على الفجّار) .

(١٣) تحف العقول : ص ٥١٧ .

(١٤) نفس المصدر : ص ٥١٦ .

(١٥) نفسه : ص ٥١٧ .

(١٦) نفسه : ص ٥٢٥ .

- (الغضب : مفتاح كل شر)^(١٧) .

- (بش العبد يكون ذا وجهين وذا لسانين : يطري أخاه شاهداً ويأكله غائباً)^(١٨) .

هذه الأحاديث وسواها ، تحفل بصور فنية مثيرة وطريفة : كما هو واضح . . . كما أنها متنوعة تتوزع بين التشبيهات والاستعارات والتمثيلات وسواها من الصور التي لحظنا نماذج منها في رسائل الإمام (ع) . . .

إن ملاحظتنا للصور التشبيهية - على سبيل المثال ، تكشف عن مدى اكتناز هذه النصوص بجمالية فائقة من حيث السياق الذي وردت التشبيهات من خلاله ، فهناك أولاً : التنوع في هذه التشبيهات (من حيث أشكالها) مثل « تشبيه التفاوت » تمثيلاً في قوله (ع) « أخفى من ديب النمل على المسح الأسود في الليلة المظلمة » . . فالملاحظ في هذا التشبيه أنه يقارن بين (إشراك الناس) وبين ديب النمل (في لباس أسود) (في ليلة مظلمة) ، فاللباس الأسود وحده : كاف في جعل الإشراك معتمداً من حيث لون النملة ولون اللباس ، فإذا أضفنا إلى ذلك : الليلة المظلمة ، نكون حينئذٍ أمام ثلاثة ألوان من الخفاء : النملة ، اللباس ، الليل ، . . . فإذا أضفنا أيضاً عبارة التفاوت (أخفى) : أي أشد خفاء من هذه الألوان : حينئذٍ نظفر بصورة فنية مدهشة تتركب من أربع طبقات نصب جميعاً في إبراز مفهوم (الإشراك الخفي) بحيث تتناسب هذه الكثافة الصورية مع كثافة الإشراك الذي يدب بخفاء بالغ المدى . . . وحتى لو كان (التشبيه) غير مركب من أطراف متنوعة (التشبيه السابق الذي تركب من أربع ظواهر) : نجد أن التشبيه الآخر وهو قوله (بسم الله الرحمن الرحيم : أقرب من سواد العين إلى بياضها) حيث تركب من ظاهرتين فحسب ، . . . نجد أن هذه المسافة التقريبية التي يستهدف « التشبيه » توضيحها ، أي : توضيح أن (بسم الله . . .) بالنسبة إلى (الاسم الأعظم) أقرب من سواد العين إلى بياضها ، . . . نجدها مشحونة بنفس الكثافة التي لحظناها في التشبيه السابق ، فسواد العين وبياضها متجاوران - كما هو واضح - وحينئذٍ لا يمكن البتة صياغة أي تشبيه أشد لصوقاً بالواقع من هذه الصورة التي

(١٧) نفسه : ص ٥١٩ .

(١٨) نفسه : ص ٥١٨ .

تردم الحدود بين السواد والبياض . . . وحتى لو كان التشبيه غير مركّب كما هو طابع التشبيه الثالث من هذه النصوص وهو قوله (ع) (من تعدّى في ظهوره : كان كناقضه) حيث إنّ التشبيه لا يتجاوز تركيبته : الظاهرة الواحدة وهي : « نقض الوضوء » : لكن حتى هذا التشبيه لمفرده نجده مكثفاً بدلالات عمالة للتشبيهين السابقين ، . . . فالذي يتعدّى في ظهوره ما هو المرسوم له في الأحكام : يكون بذلك كمن نقض وضوءه ، أي : كمن لم يتوضأ ، وحينئذٍ فهل هناك تشبيه أشدّ لصوقاً بواقع هذه الممارسة المحظورة (التعدي في الوضوء) من هذا التشبيه الذي يقارن بين من يتوضأ وبين نقض الوضوء حيث لا وضوء في النهاية ، أي : كونه تشبيهاً يجمع بين أدنى الشيء وأقصاه ، وهو أدق ما يمكن صياغتها في هذا الميدان

ولو تابعنا الصور الأخرى للحظنا نفس الطابع فيما لا حاجة إلى الاستشهاد بها . . . وهو أمر يكشف - كما كررنا - عن أنّ العنصر الصوري وسواه في نتاج أهل البيت عليهم السلام يتمثل في كونه يرّد في سياقات خاصة أولاً ، وكونه يستقي ما هو المألوف من الخبرات اليومية ثانياً (حركة النمل ، بياض العين وسوادها ، الوضوء ونقضه) ، وكونه مكثفاً عميقاً مركزاً ثالثاً ، وكونه متناسباً مع الدلالات التي يستهدف توصيلها إلينا ، رابعاً . . . وهذه جميعاً تمثل مهمة الفن في أنجح مستوياته ، بالنحو الذي أوضحناه ،

« الأدب العام »

يظل الأدب العام في هذه الفترة التي نؤرّخ لها : امتداداً للسابق في مستوياته المضمونية والنوعية والفنية ، لكنه يتطوّر - في ميدان النثر - ليشهد فن (المقالة) و (البحث الأدبي) عند أكثر من كاتب ، ويتطوّر - في ميدان الشعر - ليشهد تميّزاً عند شاعر أو أكثر .

١ - الأدب الاجتماعي

وقبل أن نقف عند مستوياته المشار إليها ، ينبغي أن نعرض للأدب الاجتماعي الذي يُعنى بتسجيل حوادث العصر ، وفي مقدمتها - كما أشرنا في بداية هذا الفصل - ثورة يحيى بن عمر الطالبي ، فيما انتهت باستشهاده ، وثورة الحسن بن زيد ، فيما انتهت إلى استيلائه على أكثر من رقعة في طبرستان وخرجسان ، ممتدة إلى سنوات طويلة . . .

وبلاحظ أنّ ثورة يحيى الطالبي (العلوي) قد اقترنت بأهمية كبيرة بحيث جاء تسجيل الأدب لها متميزاً عن سائر الثورات - كما يقول المؤرخون ، . . . حيث إنّها - شعبياً - قد حظيت بتأييد ملحوظ من قبل الجمهور ، حتى أنّه عندما قُتل وجيء برأسه إلى بغداد - وكانت ثورته في الكوفة - لم يُصدّق أحد بذلك ، فكان الجمهور يردّد : بأنّه لم يُقتل ولم يفرّ من المعركة ، بل اتّجه إلى الصحراء ، وهذا الترديد يكشف (من الزاوية النفسية) عن مدى تعلّق الجمهور بالثورة المشار إليها وبصاحبها بحيث لا يسمح

الجمهور للواقع بأن يجتاز عواطفه المثبثة بصاحب هذه الثورة . . . ويقول المؤرخون ، أن الوالي العباسي أمر ذويه بأن يتجهوا إلى خراسان : تطيراً من السوء الذي سيلحقهم : بسبب من دخول الرؤوس المقطوعة إلى بيته . . . وهو أمر يكشف عن حقيقة اجتماعية - طالما أشرنا إليها - وهي : أن سلاطين الدنيا وولاتهم يدركون جيداً أنهم ليسوا بأصحاب الحق ، وأن العلوين وسواهم يتميزون - لا أقل - بسمات عبادية يقرّ الظالم بنقاوتها بحيث يقدم على قتلهم - تشبثاً بالملك - ويتخوف في الآن ذاته من مسؤولية هذا القتل ، حتى ينسحب ذلك على سلوكه ، فيأمر - كما أشرنا - ذويه مثلاً بمغادرة البيت تطيراً من السوء الذي يتوقع لحوقه به ، وهو إزالة النعمة عنه ، وإزالة الملك أيضاً : حسب ما ذكره المؤرخون في هذا الصدد . . .

وأيّ كان ، فإنّ شعبية هذه الثورة ، قد انعكست على نتاج الكثير من أدباء العصر ، حتى أن المؤرخين ذكروا بأنّه لم يتح لأية ثورة علوية في هذه الفترات أن تحظى بنفس النسبة الإنتاجية للأدب الذي سجّل هذه الحادثة أو الأدب الذي رثى صاحب هذه الثورة . . . ولا أدلّ على ذلك - من أن شاعر هذه الفترة التي نؤرخ لها - وهو الشاعر المعروف ابن الرومي - قد سجّل هذه الثورة بقصيدة تعدّ - في نظر مؤرّخي الأدب - من قمم الشعر العربي طوال عصور الأدب . . . ويلاحظ أيضاً - أن الانعكاسات الاجتماعية لهذه الثورة بلغت مرتبة - يقول المؤرخون عنها - بأنّ المعتقلين أو الأسرى أو مطلق الناس لم يستخدموا سلاح التقية أو المجاملة حيال الوالي العباسي ، بل وقفوا بشجاعة أمام الوالي وأنكروا عليه هذا الظلم ، معلّنين عن تعاطفهم الكامل مع الثورة وصاحبها . . . ومنهم - على سبيل المثال - أبو هاشم الجعفري (وكان أدبياً معروفًا) حيث خاطب الوالي قائلاً (قد جئتكم مهيناً بما لو كان رسول الله (ص) حيّاً لعزّي به) . . . ومنهم - الشاعر الملتزم الذي أفرزه هذا العصر - وهو الحنّاني (علي بن محمد بن جعفر العلوي) فيما سنفرده له حقلاً خاصاً لدراسة شعره - حيث دخل على الوالي ، قاذفاً هذه الأبيات الجريئة بوجهه :

قنلت أعز من ركب المطايا وجئتك أستلينك في الكلام
وعزّ عليّ أن ألقاك إلّا وفيما بيننا حدّ الحسام

ولكن الجناح إذا أهيضت قوادمه ، يدفّ على الأكام^(١٩)

في تصوّرنا ، أنّ هذه الأبيات تظل من أرفع النماذج التي عرفها تأريخ الأدب العربي : فكرياً وفنياً ، . . . أمّا فكرياً فلأنّها تمثّل بسالة الشاعر وعدم مجاملته للظالم - وهو قد اقتيد للوقوف أمام الوالي - ، وأية بسالة يمكن أن تتصورها حينها يخاطب الظالم بقوله :

(وَعَزَّ عَلَيَّ أَنْ أَلْقَاكَ إِلَّا وفيما بيننا حدّ الحسام)

وأما فنياً ، فإنّ الرشاقة ، والنعومة ، والانسيابية ، والإشراق ، والغنائية الفائقة : تظل واضحة في هذه الأبيات ، فضلاً عن عنصرها (الصوري) : بخاصة (الصورة الاستدلالية) في البيت الأخير :

(ولكن الجناح إذا أهيضت قوادمه ، يدفّ على الأكام)

فهذه الصورة قد حفلت بخصائص فنية ذات إثارة ملحوظة ، ففضلاً عن (غنائية الصورة) (من حيث الإيقاع السحري لها) ، نجد أنّها قد انتخبت ظاهرة مألوفة هي : دفيق الطير عندما تقصّ قوادمه : على التل ، حيث ان استشهاد زميله (العلوي) من جانب قد أهاض جناحه ، كما ان اقتياده أمام الوالي - وهو بدون سلاح - قد قصّ قوادمه أيضاً ، وحينئذ لا يمكنه أن يصنع أيّ شيء ، لذلك تحجى هذه الصورة (صادقة) وجدانياً ، ومثيرة فنياً ، ومتى اجتمع الصدق الوجداني مع الصدق الفني : يبلغ الفن حينئذٍ منتهى الجمالية التي ينبغي توفرها في العمل الأدبي ، وهذا ما توفّر في الصورة الفنية المشار إليها

المهم ، أنّ هذا الشاعر : كان في مقدّمة الأدباء الذين سجّلوا هذه الثورة في أكثر من نص أدبي ، مثل قوله :

تضوع مسكاً جانب القبر إن ثوى وما كان لولا شلوه يتضوع^(٢٠)

(١٩) مقاتل الطالبين : ص ٤٢٩ .

(٢٠) نفس المصدر : ص ٤٣٠ .

ومثل قوله في قصيدة أخرى :

فإن يك يحى ، أدرك الحنف يومه فما مات ، حتى مات وهو كريم^(٢١)

ومثل قوله :

يا ابن الذي جعلت فضائله فلك العلاء وقلائد السور^(٢٢)

ومثل قوله :

يا بقايا السلف الصالح والبحر الريح نحن للأيام من بين قتيل وجريح^(٢٣)

ولعل تعدد هذه النماذج وسواها مما لم نعرض له (في تسجيل الحادثة ورثاء صاحبها) يكشف عن مدى الأهمية التاريخية لها ، ومن ثم : أهمية الأدب الاجتماعي الذي عني بها

وأما ابن الرومي (شاعر هذا العصر الذي نؤرخ له بل مطلق عصور الأدب) فقد سجل هذه الحادثة - كما قلنا - في قصيدة تعدد قمة الشعر العربي ، حيث استهلها بقوله :

أمامك فانظر أي نهجيك تنهج طريقان شتى : مستقيم وأعوج

أكل أوان للنبي محمد قتييل زكي بالدماء مضرّج

تبيعون فيه الدين شر أئمة فلله دين الله قد كان يمرج

أبعد المكنى بالحسين شهيدكم تضاء مصابيح السماء فتسرج^(٢٤)

وسنعرض لهذه القصيدة - فنياً وفكرياً - عندما نعرض لتناج هذا الشاعر ، بعد قليل . . . كل ما في الأمر ، إننا قد استهدفنا - في هذا الحقل - الإشارة إلى تسجيل

(٢١) مقاتل الطالبين : ص ٤٣٠ .

(٢٢) الغدير : ج ٣ ، ص ٦٣ .

(٢٣) نفس المصدر : ص ٦٢ .

(٢٤) مقاتل الطالبين : ص ٤٢٤ - ٤٢٩ .

الأدب العربي لأهم الحوادث التاريخية التي استأثرت باهتمام أدباء العصر ، فيما يبرز مثل هذا التسجيل الوجه المشرق للأدب العربي مقابل الوجه المظلم الذي طبع شخصية هذا الأدب ، فيما تردى الكثير منه في مديح سلاطين الجور ، فضلاً عن تردّيه في مهاوي الانحرافات الأخرى : من خمر وجنس وهو وسواها . . . لذلك ، عندما يسجل الأدب - في جانب آخر من نتاجه - أمثلة هذه النماذج التي لحظناها عند ابن الرومي أو الحماي أو سواهما ، فإنّ هذا التسجيل - يعدّ - ظاهرة إيجابية مقابل الأدب المنحرف



وبعامة ، يمكننا أن نتابع (بعد أن عرضنا لجانب من الأدب الاجتماعي) خارطة الأدب لهذه الفترة التي نورّخ لها ، في شتى مستوياته إيجاباً أو سلباً ، لملاحظته فنياً وفكرياً ، ونبدأ ذلك بالحديث عن :

شعراء العصر

قلنا ، أنّ هذه الفترة التي نورّخ لها ، أفرزت شعراء معروفين ، حملوا ريادة الشعر ، وفي مقدمتهم : ابن الرومي والبحتري والحماي وسواهم . . . إلّا أنّ كلاً من هؤلاء الشعراء يتميز بخصيصة فنية تفصله عن الآخر ، فالبحتري - على سبيل المثال - يعدّ (من وجهة نظر مؤرخي الأدب) ممثلاً أو رائداً للشعر الموروث مقابل أبي تمام الذي يعدّ ممثلاً أو رائداً للشعر الجديد (كما تقدّم الحديث عن ذلك سابقاً) وهو أمر تحفظنا في التسليم به ، كما أنّ ابن الرومي يعدّ ممثلاً أو رائداً للشعر الجديد أيضاً : ولكن نظراً لتأخّره زمنياً عن أبي تمام لم يصنّفه المؤرخون في صف الشاعر المذكور ، إلّا أنّهم أفرزوه شاعراً متفرداً من حيث تعميقه للتوليد الصوري أو لجذّة الشعر الذي مثله أبو تمام ، . . . ولذلك عدّوه ممثلاً للشعر الجديد من حيث قمة التوليد الصوري الذي انفرد به من بين شعراء اللغة العربية في جميع العصور . . .

وأيّاً كان الأمر ، يحسن بنا أن نعرض هؤلاء الشعراء لملاحظة نتاجهم فنياً وفكرياً . . . ونبدأ ذلك بالحديث عن :

ابن الرومي

قلنا أنّ هذا الشاعر يميّز عن شعراء عصره وسائر عصور الأدب بكونه يُعنى بالصورة الأدبية عناية بالغة المدى بحيث يتغلغل بها إلى أدق المنعطفات التوليدية ، . . . كما أنّ عنايته ببناء القصيدة حملت مؤرخي الأدب إلى القول بأنّ هذا الشاعر قد تفرّد من بين شعراء اللغة العربية بإخضاع القصيدة لعمارية محكمة لم يألّفها الأدب العربي ، . . . والمهم : أنّ ذهاب المؤرخين إلى أنّه أكبر شاعر متميز في التأريخ الأدبي ، يستجربنا إلى الحديث عن مقدرة الفنية ، وهي مقدرة تتحدّد - كما هي وجهة نظرنا الإسلامية - بمقدار ما يصاحبها من فكر ، أو بمقدار ما يصاحبها من الصدق الفكري والوجداني ، طالما كرّرنا بأنّ الفن لا ينفصل عن الفكر : بالرغم من أنّ الفكر السوي من الممكن أن يصاغ بلغة فنية رديئة ، إلّا أنّ الصياغة الجيدة تفقد فاعليتها أيضاً : في حالة صدور صاحبها عن فكر منحرف والمهم بعد ذلك أن نشير إلى أنّ هذا الشاعر قد أتيح له أن يتوفّر على تقديم نماذج متنوعة من الشعر السوي ، وأنّ التقنية الفنية التي توفّر عليها تظل متفاوتة من نص لآخر : خلافاً لما ذكره أكثر من مؤرخ من أنّ هناك طوابع عامة تسم نتاجه بالنحو المطلق . . .

وفي تصورنا ، أنّ درجة انفعال الشاعر بالموضوعات هي التي تحدّد نمط الصياغة الفنية لديه ، حيث يتغلغل حيناً إلى تفجير الصور في أدق تفصيلاتها ، وحيث يتخلى عن هذه السمة حيناً آخر : ليسمح للغة العفوية بأن تسيطر على نتاجه ، فضلاً عن أنّ الحالة الذهنية أو الجسمية تلعب دورها في شحن القصيدة بسمات العفوية أو الصياغة المستهدفة . . . ولعلّ القصيدة الآتية (عن الموت) تكشف عن السمات المتفاوتة لدى الشاعر ، حيث تمضي القصيدة وفق لغة مترسّلة ، مناسبة ، تُعنى بالجرس وبالغنائية أكثر من عنايتها بالصور التوليدية . . .

يقول الشاعر :

نبيل الردى يقصدن قصدك فأجد مثل الموت ، جدك
ودع البطالة والغواية جانباً ، وعليك رشدك
فكأنني بك قد نعت وقد بكى الباكون فقدك

وتركت منزلك المشيد معطلاً ، وسكنت لحدك
 وخلوت في بيت البِلِ وخلا بك الملكان وحدك
 وسلاك أهلك كلهم ونسوا على الأيام عهدك

فالملاحظ في هذا النص : خلّوه من عنصر (الصورة المركبة) إلا عابراً ما خلا صورتين أو ثلاثاً ، وهي صورة لا تنزع إلى التوليد أو التفريع الذي يطبع الكثير من نتاجه . . . ولعل طبيعة الموضوع (وهو الموت) لم يسمح للشاعر بأن ينزع إلى الترف الفني بقدر ما حمله على أن يصوغ الموضوع بنحو عفوي مترسّل يتناسب مع حادثة الموت والمهم ، أنّ الشاعر نجح فنياً في صياغة هذه الحادثة : نظراً لكونها تجربة سوية أولاً ، أي : أنّ الموت (وهو ما ينبغي أن يضعه الشخص في اعتباره ، ويحياه ذهنياً) يجسّد حقيقة حيّة ، . . . كما نجح الشاعر - فنياً - في صياغة تجربة الموت : بلغة الترسل والعفوية ، فالفن لا تنحصر فاعليته في صياغة الصور وتوليدها بل تلعب الغنائية ، وانتقاء العبارة ، وتركيبها ، وإحكامها ، وإيقاعها بعامّة : دوراً كبيراً في جمالية الفن ، وهذا ما توفّر عليه الشاعر في النص المتقدم ، حيث يتحسّن أي متذوق للشعر : مدى جمالية هذه الأبيات من حيث إيقاعها اللغوي بعامّة (بخاصة : انتخابه لمجزوء الكامل) فيما أضفى هذا الوزن جمالية وإمتاعاً ملحوظين على النص . . . لذلك جاءت الصياغة الإيقاعية المقرونة بما هو مترسّل وعفوي من التعبير : متجانسة مع طبيعة تجربة الموت ، . . . وجاء التجانس بين لغة الفن ولغة الفكر : ملحوظاً ، يُضفي على النص قيمة أدبية : لها أهميتها دون أدنى شك

والأمر نفسه بالنسبة إلى نص آخر يتحدث عن تجربة (الزهد) جاء فيه :

بات يدعوا الواحد الصمدا	في ظلام الليل منفردا
خادم لم تبق خدمته	منه لا روحاً ولا جسدا
قد جفت عيناه غمضهما . . .	والخلي القلب قد رقدا
.....
قائل : يا منتهى أملي	نَجني ممّا أخاف غدا ^(٢٥)

فالملاحظ أنّ سمات الترسل ، والعفوية ، والمباشرة ، تطبع هذا النص الذي يُعنى بصياغة تجربة (الزهد) ، لنفس المسوغات التي ذكرناها بالنسبة الأسبق .

* * *

وإذا كان هذا النص وسابقه يتميز بترسله وعفويته ، فإنّ قصيدته التي سجل بها ثورة بحى - وقد أشرنا إليها في مقدمة هذا الفصل - تعدّ نموذجاً يجمع بين طابعين من الشعر : طابع الترسل وطابع الصياغة المستهدفة . . . ولعلّ ذلك نابع من طبيعة التجربة التي توفّر الشاعر عليها : حيث جاء تفاعله الحاد مع الحادثة : فارضاً لغة الترسل ، . . . وجاءت خبرته الفنية : فارضة عليه نحت العبارة وإخضاعها لعنصر التوليد الصوري

ولنقرأ نماذج منها :

أمامك فانظر أيّ نهجيك أنهج	طريقان شتى : مستقيم وأعوج
.....
تبيعون فيه الدين شر أئمة	فلله ، دين الله ، قد كاد يمرج
.....
لقد عمهوا ما أنزل الله فيكم	كان كتاب الله فيهم : مجميع
ألا خاب من أنساه منكم نصيبه	متاع من الدنيا قليل وزبرج
.....
وكنا نرجّيه للكشف عمية	بأمثاله ، أمثاله تبليج
.....
أبحى العلا لهفي لذكراك لهفة	يباشر مكواها الفؤاد فينضج
.....
سلام وريحان وروح ورحمة	عليك وممدود من الظل سجع
.....
فإنّي إلى أن يدفن القلب داءه	ليقتلني الداء الدفين لأحوج

.....

.....

كأنى أراه والرماح تنوشه

• • • • •

• • • • •

• • • • •

إنّ هذه النماذج : تجسّد صياغة صورية لا كثافة فيها بالنحو الذي يذكره ناقدو الأدب ، أنها تحفل بعنصر الصورة ، لكن دون أن تتكثّف تفرّيعاتها حقاً ، أن بعض أبيات القصيدة تمضي مترسّلة من نحو :

أَكَلَ أَوَانٍ لِلنَّبِيِّ مُحَمَّدٍ قَتِيلَ زَكِيٍّ بِالدَّمَاءِ مُضْرَجٍ

..... الخ.

إلا أن غالبية الأبيات لا تكاد تخلو من الصورة ، حتى أننا نلاحظ أبياتاً متتابعة من التشبيهات (كَأَنِّي بِهِ كَاللِّيث) (كَأَنِّي أَرَاهُ) الخ . . . إلا أن هذه التشبيهات تنتسب إلى ما نسميه بـ (التشبيه المتكرر) وليس (التشبيه المولّد) أي أنه يرى (يحسّ) كالليث ، ويراه كأنّ الرماح تنوشه ، ويراه وكأنّه قد هوى عن جواده . . . والأهمية الفنية لمثل هذا التشبيه المتكرر تتمثل في كونها خاضعة لمبنى هندسي تتنامى فيه الصور ، فالبطل في التشبيه الأول يحسّ عن عرينه ، وفي التشبيه الثاني تنوشه الرماح ، وفي التشبيه الثالث يهوي عن جواده : وهذا تسلسل زمني (يقاتل ، ثم تنوشه الرياح ، ثم يهوي) . . . ومما لا شك فيه أن إخضاع القصيدة أو أحد عناصرها مثل الصورة : إلى بناء متلاحم : يشكّل أنجح مستويات الفن ، وهو أمر لحظه النقاد - كما أشرنا - متحققاً لدى ابن الرومي دون سواه من شعراء العصور الماضية . . . ومما لا شك فيه أيضاً أن (توليد الصور) شيء ،

و (تنامي الصبر) شيء آخر ، فالتوليد هو تفریع لصورة واحدة ، بينا التنامي هو : تطوير صورة لأخرى . . . والمهم بعد ذلك ، أن الشاعر في صياغته للصورة : يعنى بتنويعها أولاً ، وبإخضاعها للتنامي ثانياً ، وإخضاعها للطرافة والجدّة ثالثاً ، وتعميقها رابعاً . . . وهذه الصفة الأخيرة (أي تعميق الصورة وليس توليدها) هي التي تهب القصيدة قيمة فنية ، لعلّها نابغة من طبيعة خبرته الثقافية التي تعتمد أدوات المنطق والفكر فيها يمكن ملاحظتها في نماذج من نحو :

فإني - إلى أن يدفن القلب داءه ليقتلني الداء الدفين - لأحوج

ومن نحو :

أيجي العُلا ، لهفي لذكراك لهفة يياشر مكواها الفؤاد فينضج

ومن نحو :

لنا وعلينا ، لا عليك ولا له

ومن نحو :

بأمثاله ، أمثاله تبليج

إنّ قوله - على سبيل المثال (لنا وعلينا) مقابل (لا عليه ولا له) يعدّ (منطوقاً) (تقسيماً) (محاكاةً) الخ . . . كما أنّ قوله (يياشر مكواها الفؤاد فينضج) يعدّ (فكراً) (عقلاً) حيث ينضج الفؤاد من مباشرته لحريق الذكريات . . . وحتى الصياغة اللغوية قد اعتمدت طابع العقل حيث نجد قوله (فينضج) قد اعتمد (الفاء) السببية التي تربط بين المباشرة وبين ما يترتب عليها من إنضاج الفؤاد . . .

ويمكن ملاحظة سمة العمق وعلاقتها بسمة الفكر في نماذج كثيرة من هذا النص ، مثل قوله :

لعلّ لهم في منطوى الغيث ثائراً سيسمو لكم ، والصبح في الليل مولج

فلا تلقحوا الآن الضغائن بينكم وبينهم ، إنّ اللواقح تنتج

ويلاحظ أنّ الطوابع الأخرى مثل (الطرافة والجدّة) قد وشحت أمثلة هذه

النماذج ، فالثائر في منظويات الغيث ، وعلاقته بولوج الصبح في الليل : تعدّ صورة ذات طرافة وجدّة ، ... مضافاً إلى توشيحها بعنصر (الصورة الاستدلالية) (ولوج الصبح) وكذلك (أنّ اللواقع تنتج) وهكذا نجد أنّ العمق والجدّة واللغة الاستدلالية والتنوع في الصور وتناميها : تطبع نتاج الشاعر المذكور . . . بيد أنّ الأهم من ذلك كله ، أن نجد الشاعر - في هذه القصيدة - يتوكأ على (الصورة التضمينية) التي يقتبسها من لغة القرآن ، ممّا يُضفي قيمة فكرية وفنية على الصورة الشعرية . . . لنقرأ هذه النماذج :

- متاع من الدنيا قليل وزبرج
- سلام وريحان وروح ورحمة عليك وممدود من الظل
- سيسمولكم ، والصبح في الليل مولج
- تضاء مصابيح السماء فتسرج
- تمدون في طغيانكم وضلالكم

فلمتاع القليل ، والسلام ، والروح ، والريحان ، والظل الممدود ، ولولج الصبح في الليل ، والمصابيح ، والمد في الطغيان : تشكل اقتباسات ملحوظة من العبارة القرآنية الكريمة ، مما يهب القصيدة قيمة فكرية وفنية : كما قلنا .

* * *

الحمّاني

إذا كان ابن الرومي قد توفّر على الشعر الملتزم - في كثير من نتاجه ، فإنّ (الحمّاني) يظل شاعراً ملتزماً مجسّداً لخط الكميّة والحميري ودعبل وسواهم في الالتزام الإسلامي . . . وأما فنياً - فإنّه يظل في مقدمة شعراء العصر الذي نؤرخ ، ويكفي أنّ الإمام الهادي (ع) عندما سُئِلَ عن أفضل الشعراء : أشار إلى الحمّاني في أبياته التي سنعرض لها فيما بعد ، كما أنّ أكثر من مؤرخ جعله شاعر العلويين والقرشيين طوال عصور الأدب العربي ، . . . لذلك ، عندما يلتحم الالتزام بالفن : حينئذٍ يبرز مثل هذا الشاعر شائعاً في الشعر الموروث الذي يجسّد : الوجه المشرق من الأدب . . . وقد

أضفى نسبه العلوي قيمة أخرى على شخصيته الأدبية مضافاً إلى شخصيته الفقهية والموقع الاجتماعي الذي قد احتله في عصره ، . . . فضلاً عن شجاعته واعتداده بشخصيته التي بعدها ملتحمة مع نسب أهل البيت عليهم السلام ، . . . وقد سبق أن رأينا عند حديثنا عن (الأدب الاجتماعي) كيف أن الشاعر قذف بوجه الوالي أبياتاً قال فيها أنه أقسم أن لا يواجهه إلا بحدّ الحسام : مع أنه قد اقتيد جبراً - بعد أن أبى أن يحضر للتهنئة الزائفة التي أعتيد المتزلفون أن يمارسوها في كل مناسبة تتكس فيها الثورات ، ليقدموا عواطف زائفة للسلطان أو الوالي أو القائد الجائر . . .

وأيّ كان ، فإنّ شجاعة الشاعر والتزامه ونظافته وفقهه ونسبه وموقعه وفنه : تظل سمات متميزة تطبع شخصيته التي تدفع بمؤرخ الأدب إلى أن يسجل نتاجه بالنحو الذي تستحقه مثل هذه الشخصية الأدبية . . .

ويحسن بنا أن نعرض لنماذج من نتاجه الشعري^(٢٦) : لتقويمه فنياً وفكرياً

في صعيد ن عاطفه مع أهل البيت عليهم السلام ، نقرأ :

يا آل حاميم الذين بحبهم	حكم الكتاب منزل تنزيلا
كان المديح ، حلّ الملوك وكنتم	حلل المدائح غرة وحجولا
بيت إذا عد المآثر أهله	عدوا النبي ، وثانياً جبريلا
قوم إذا اعتدلوا الحمايل أصبحوا	متقسمين خليفة ورسولا

ونقرأ :

وأنزله منه على رغبة العدى كهارون من موسى على قدم الدهر

وأيضاً :

وأخاهم مثلاً لمثل فأصبحت أخوته كالشمس ضمت إلى البذر

وأيضاً :

هم صفوة الله التي ليس مثلها وما مثلهم في العالمين بديل

(٢٦) انظر : نماذجه فصلاً في : الغدير ، ج ٣ ، ص ٥٩ ، ٦٨ .

وأيضاً :

بين الوصي وبين المصطفى نسب	تختال فيه المعالي والمحاميد
كالشمس كانا نهار في البروج ، كما	أدارها ثم أحكام وتجويد
كسيرها انتقلا من طاهر علم	إلى مطهرة : آباؤها صيد
.....
قوم لماء المعالي في وجوههم	عند التكرم تصويب وتصعيد
يدعون أحمد أن عدّ الفخار أبا	والعود ينسب في أفائه العود

هذه النماذج وسواها تفصح عن البعد الالتزامي في شعره ، مثلما تفصح عن البعد الفني المتمثل في عنايته بعنصر الصورة (التشبيه ، التضمين ، الاستعارة) بخاصة عنصر (التضمين) الذي يفصح عن تواشج الالتزام مع الفن ، بصفة أن التضمين للآيات والأحاديث يكشف عن عناية الشاعر بالدلالة الفكرية ، مثلما يكشف عن عنايته بالفن الذي يستثمر عنصر (التضمين) للهدف المذكور

ويجيء (الرمز) عنصراً صورياً آخر يستثمره الشاعر لتوهيج الدلالة الفكرية ، . . . وهذا ما يمكن ملاحظته في النموذج الذي استشهد به الإمام الهادي (ع) من أنه أجود الشعر :

لقد فاخرتنا من قريش عصابة	بمد حدود وامتداد أصابع
فلما تنازعنا المقال قضى لنا	عليهم بما يهوى نداء الصوامع
ترانا سكوتاً والشهيد بفضلنا	عليم جهير الصوت في كل طابع
فلإن رسول الله أحمد جدنا	ونحن بنوه كالنجوم الطوامع ^(٢٧)

فهذا النموذج الذي عدّه الإمام من أجود الشعر لا تنحصر جودته في الدلالة فحسب ، بقدر ما أضفى العنصر (الرمزي) : حيوية الشعر عليه . . . فمدّ الحدود (رمز) للفخر ، كما أنّ (امتداد الأصابع) : « رمز » آخر للفخر أيضاً ، إلا أنّ كلاً منهما تعبير حركي عن دلالة حية تتميز عن الأخرى ، فمدّ الحدود يشير إلى (المتكلم) ،

ومدّ الأصابع يشير إلى الغائب أو المخاطب ، . . . أي أن مَنْ يمارس الفخر يصدر مرة عن مظهر حركي نقرأ آثاره على الشخص نفسه ، ويصدر حيناً عن مظهر حركي يشير به إلى شخص آخر : يتسبب إليه ، ومتى ما التحم الحاضر بالغائب (الشخص والنسب) أصبح (الرمز) ذا قيمة فنية ضخمة : نظراً لاغتائه أكثر من عنصر . . . مضاف إلى ذلك ، أن (مدّ الخد) (وامتداد الأصابع) يُعدّان رمزين حافلين برسم خارجي للشخصية ينبعث الإثارة من حيث حيوية المظهر . . . فأنت حين تمنع في وجه المفتخر وقد مدّ خده : عجباً وزهواً ، تلحظ حيوية هذه الحركة التي تنطوي على دلالات وإيحاءات متنوعة ، . . . كذلك ، عندما تجد الأشخاص وقد مدّوا أناملهم يشيرون بها إلى أشخاص بأعيانهم (أي : الأجداد مثلاً) : تحسّ بدلالات العجب والزهو تتناثر من خلال الأنامل المشيرة إلى هذه الشخصية أو تلك . . .

والأمر نفسه ، ينسحب على سائر الرموز التي وردت في هذه الأبيات ، من نحو (نداء الصوامع) حيث يرمز إلى الأذان وتضمنه شهادة أن محمداً (ص) رسول الله تعالى . . . فهذا الرمز يجسّد نمطاً آخر من الصورة الفنية يعتمد (المظهر الصوق أو اللفظي) - النطق بشهادة محمد (ص) ، مقابل الرمزين السابقين (مدّ الخد ، والأنامل) فيما يعتمدان المظهر الحركي : كما أوضحنا . . .

ومن الواضح ، أن الرموز حينما تتنوع مظاهرها ودلالاتها : تكسب النص أهمية فنية بالغة الإمتاع



إنّ الأبيات المتقدمة تتسبب إلى ما يسميه الدارسون بـ (أدب الفخر) ، بيد أن (الفخر) في واقعه ينشطر إلى أدب منحرف وأدب سوي ، . . . أما المنحرف منه فهو ما يعنى بالأنساب في دلالتها العنصرية ، . . . وأما السوي منه فهو ما يُعنى بالنسب من حيث دلالاته العبادية : كما هو الأمر بالنسبة إلى الانتساب للنبي (ص) وأهل البيت عليهم السلام ، حيث إنّ الانتساب إليهم يحمل دلالة عبادية ، وهذا ما توفّر عليه الشاعر الحماني حيث إنّ عنايته بهذا الجانب تظل ملحوظة في نتاجه الأدبي ، ومنه الأبيات المتقدمة ، ويكفي أن الإمام (ع) استشهد بها : تعزيزاً لإيجابية مثل هذا

الفخر . . . ويمكننا في هذا الميدان أن نقدّم نماذج من نتاج هذا الشاعر ، ولنقرأ :

بلغنا السماء بأنسابنا	ولولا السماء لحزننا السماء
فحسبك من سؤدد إننا	بحسن البلاء ، كشفنا البلاء
يطيب الثناء لأبائنا	وذكر عليّ يزين الثناء
إذا ذكر الناس كنا ملوكاً	وكانوا عبيداً وكانوا إماء

ولنقرأ أيضاً :

وإذ بيتي على رغم الملاحى	هو البيت المقابل للضراح
ووالدي المشار به ، إذا ما	دعى الداعي ، يحيى على الفلاح

ولنقرأ أيضاً :

تطوف بنا الملائك كل يوم	ونكفل في حجور الأنبياء
وهتز المقام لنا ارتياحاً	ويلقانا صفاء بالصفاء

إنّ هذه النماذج وسواها مما لم نعرض لها ، تكشف عن لون من (أدب الفخر) الذي يربط بين ما هو (شخصي) - الشاعر - وبين ما هو (موضوعي) - النسب العلوي ، حيث تندمج (الذات) في (الموضوع) على العكس من أدب الفخر السلبي الذي يصدر عنه كثير من الشعراء حيث تبرز (الذات) الفردية والجمعية في صعيد العجب والزهو بما هو دينوي لا علاقة له بالمفهوم العبادي البتة . . . والمهم ، أنّ الفخر الإيجابي (بالرغم من كونه ينطلق من (الذات)) إلاّ أنّه - في واقعه - فخر (موضوعي) صرف ، أو - بكلمة جديدة - أنّه : مديح صرف للنبي (ص) وأهل بيته (ع) قد اكتسب ثوب الفخر الفردي كما لحظنا

وأما فنياً

فإنّ النماذج المتقدمة لا تحتاج إلى تقديم فني طالما يمكن ملاحظة الصياغة الجمالية فيها ، بنحو واضح ، بخاصة : توشيحها بقيم لفظية وإيقاعية يلحظها حتى القارئ العادي . . . ففي النموذج الأول - نحظ سبيل المثال - نلاحظ عنصر « التكرار »

و « التجنيس » في قوله « ولولا السماء ، لحزنا السماء » وقوله « بحسن البلاء ، كشفنا البلاء » وقوله - في النموذج الأخير (ويلقاء صفاء بالصفاء) فالتكرار والتجنيس يلعبان دوراً جمالياً ضخماً في هذه النماذج بحيث يكسبها مزيداً من الإثارة والإمتاع ، فضلاً عما واكبها من عنصر (صوري) يندمج مع العنصر اللفظي ، . . . فقوله : (ولولا السماء لحزنا السماء) يتضمن (صوراً) فنية حيث تشكّل (السماء) « رمزاً » للعلو ، وحيث يحیی التكرار للسماء (ثلاث مرات في البيت الواحد : متأرجحاً بين الدلالة اللفظية للسماء ودلالاتها الرمزية ، وحيث يتجانس هذا التكرار مع الأصوات الأخرى (السين والزاي) (انسابنا ، لحزنا) بحيث تغلب هذه الأصوات المتماثلة لسانياً : سائر الأصوات الأخرى ، . . . وحيث عندما تتأزر هذه المستويات من التجنيس والتكرار والتأرجح بين الصور المباشرة والرمزية : يبلغ الفن درجته الفائقة في الجمالية والإمتاع . . .



وبعامة ، يظل الشاعر المذكور واحداً من كبار الشعراء الملتزمين ، ممن جمع بين الالتزام والنضج الفني ، . . . ويكفي أن بعض نماذجه الشعرية قد قوّمها الإمام الهادي (ع) كما أشرنا من حيث كونها من أفضل الشعر ، . . . كما أن بعض نماذجه أصبحت من الأمثال السائرة مثل قوله :

ألا ليت الشباب يعود يوماً فأخبره بما فعل المشيب

وبالرغم من أن بعض المؤرخين يذكرون هذا البيت لشاعر آخر ، إلا أن ملاحظة أسلوبه الفني من جانب ، وتوفّره على نماذج أخرى تتحدّث عن الشباب والشيب من جانب آخر ، تقوّي الاحتمال إلى ما ذهبنا إليه ، حيث نقرأ له في نصّ :

من لي بما وقف المشيب عليه في ذل الخضاب .

ومن نص آخر :

لعمرك للمشيب عليّ مما فقد أمن الشباب أشد فتوا

كل أولئك يقوّي الاحتمال المذكور - كما قلنا . . . هذا ، إلى أن توفّر الشاعر على

الصور الإستدلالية ، يكسب نتاجه قيمة تعادل قيمة الأبيات السائرة مسرى المثل ، وهذا من نحو :

ولكن الجناح إذا أهيضت قواده يدفّ على الأكام
ونحو :

يدعون أحمد إن عدّ الفخار أبا والعود ينسب في أفنائه العود
ونحو :

كفرائر الحسناء قلن لوجهها - حسداً وبغضاً - إنه لديم
ونحو :

لا تكتسي النور الرياض إذا لم يروهن نحائل المطر
والغيث لا يجدى إذا ذرفت أفاق مدمعه على حجر

البحري

إذا كان الحماني يمثل الشاعر الملتزم في هذه الفترة التي نؤرخ لها ، وكان ابن الرومي يمثل الجمع بين الإلتزام وعدمه ، فإنّ هناك شاعراً آخر يمثل الإنحراف في نتاجه ، وهو البحري . . .

إنّ هذا الشاعر - كما أسلفنا - يُعدّ في نظر المؤرخين ممثلاً الشعر الموروث مقابل أبي تمام الذي يعدّ - في الفترة السابقة - ممثلاً الشعر الحديث ، . . . لكن كما ألمحنا ، تظل الفارقة بين القديم والجديد فارقية في الكم وليس في النوع كما انتبه على ذلك بعض النقاد القدامى أنفسهم ، بخاصة إذا أخذنا بنظر الإعتبار أنّ البحري متأثر بأستاذه أبي تمام ممّا يجعل الفارقة بينهما مصطنعة : كما هو واضح . . . مع ملاحظة أنّ ابن الرومي يوازن - إن لم يتجاوز - أبا تمام في العنصر التوليدي ، ممّا يجعل - كما كرّرنا - قضية القديم والجديد والصراع بينهما ، أو حصر ذلك في هذا الشاعر أو ذاك ، أمراً غير مقبول لمن يتأمل بدقة : النماذج الشعرية لهذه الأسماء . . .

وأياً كان ، إذا تجاوزنا قضية الجديد والقديم ، واتجهنا إلى ملاحظة نتائج هذا الشاعر - أي البحري - ، وجدناه يمثل الشاعر النفعي الذي لا ينطلق من أي موقف عقائدي في الحياة بقدر ما يلهث وراء سلاطين الدنيا بحثاً عن جوائزهم ، حتى أنك لتقرأ ديوانه فلا تجد غير مدح السلاطين وحواشيهم بنحو تنقزز النفس منه بخاصة حين يمدح من هو مشهور بفسقه وتجاهره بتناول الخمر والقمار واللهو ، وعدوانيته السافرة التي تكشف عن ظلمته النفسية التي لا تحذ مثل المتوكل وغيره حيث يخلع عليه الشاعر صفات الإسلام والإيمان والفضيلة الخ ، والطريف أن الشاعر نفسه يعترف بكونه لا دين له ولا قيم حيث سئل عن اعتزاله فقال : (كان هذا ديني في أيام الوائق ثم نزعته عنه أيام المتوكل) ، بل إن المتوكل حين مات وجاء المنتصر بعده وأفرج عن الإسلاميين الذين اضطهدهم المتوكل ، أسرع الشاعر إلى مدحه في إفراجه عن الإسلاميين

ومهما يكن ، فإن مؤرخ الأدب حين يدع نتاجه الفكري ويضطر إلى رصد السمة الفنية لهذا الشاعر ، يجد أن الإشراف اللفظي يطبع شعره ، كما أن العنصر الصوري يسم نتاجه بالنحو الذي يبعد عن التغريب ويجعله مألوفاً ، من نحو قوله يصف بركة :

كأنما الفضة البيضاء سائلة	من السبائك تجري في مجاريها
فرونق الشمس أحياناً يضاحكها	ورين الغيب أحياناً يياكيها
إذا النجوم تراءت في جوانبها	ليلاً حسبت سماء ركبت فيها ^(٢٨)

وقوله يصف المظالم التي لحقت بآل أبي طالب :

رددت المظالم واسترجعت	يداك الحقوق لمن قد قهر
وصلت ثوابك أرحامهم	وقد أوشك الحبل أن ينبت ^(٢٩)

وقوله عن أحد جيرانه :

تبيت على شغل وليس بضائر	لمجدك يوماً أن تبيت على شغل
-------------------------	-----------------------------

(٢٨) الديوان : ج ٤ ، دار المعارف ، ص ٢٤١٨ .

(٢٩) نفس المصدر : ج ٢ ، ص ٨٥٠ ، ٨٥١ .

كما لم ينل إبليس آدم إذ سعى ولم يمح من نور النبي أبوجهل^(٣٠)
 فالملحظ في هذه النصوص أن العبارة الشعرية ذات جرس مشرق ، وأن الألفة
 واضحة في العبارة ، كما أن الصورة مألوفة تعتمد إمّا : ما هو حسي من مظاهر الطبيعة أو
 ما هو نفسي من حوادث التاريخ والإعلام ، أو ما هو تمثيل من نحو وصفه لحمى انتابت
 أحد إخوانه :

بدت صفرة في لونه ، إن حمدهم من الدرما اصفرت نواحيه في العقد
 وحررت على الأيدي مجسته كفّه كذلك موج البحر ملتهب الوقد
 ولست ترى عود الأراكاة خائفاً سموم الرياح الأخذات من الرند^(٣١)

الأدب النثري

إذا تركنا ميدان الشعر ، واتجهنا إلى النشاط النثري لهذه الفترة التي نؤرخ لها ،
 أمكننا أن نظفر بأسماء متميزة برزت في صعيد النثر التأليفي من أمثال الجاحظ والصولي
 وابن قتيبة ، وسواهم ، مثلما برزت أسماء تعدّ امتداداً للفترات السابقة في صعيد كتابة
 الرسائل .

ويبرز الجاحظ من بين كتّاب هذا العصر بنحو ملحوظ بحيث يجمع بين نمطي
 النثر : النثر الفني والنثر التأليفي ، بل إن تأليفه أو دراساته تنطوي على جنبه إنشائية
 ملحوظة . . . كما أن العنصر القصصي بما تواكبه أدوات السرد والحوار في نتاجه ، يبرز
 بنحو ملحوظ أيضاً بحيث يطبع أشكال الكتابة التي توفّر عليها من رسائل ومناظرات
 ودراسات ، ويلاحظ أيضاً ، أن (العنصر الحيواني) يشكل ظاهرة لافتة للنظر
 في نتاجه حتى أنه ليؤلف كتاباً عن الحيوان ، متأثراً - في ذلك - بالنتاج المترجم في الفترات
 السابقة فيما أشرنا في حينه إلى انعكاسات الترجمة المذكورة على الأدب العربي ومنه :
 الأعمال أو التراجم القصصية مثل : (كليله ودمنة ، والف ليلة وسواهما) . . . والحق
 أن اهتمام هذا الكاتب بالعنصر القصصي - من سرد وحوار وبطل حيواني الخ - لا يجعل

(٣٠) نفسه : ج ٣ ، ص ١٨٠٧ .

(٣١) نفسه : ج ٣ ، ص ٧٥٧ .

منه بطبيعة الحال كاتباً قصصياً بقدر عدّه متأثراً بأسلوب القصة ، . . . لذلك تبقى العناية بالقيم اللفظية والإيقاعية والصورية هي الطابع العام لتناجه : اتساقاً مع طبيعة العصر الذي تطبعه أمثلة هذه الأساليب في الكتابة . . .

ويمكننا ملاحظة هذا الجانب - على سبيل المثال - في النموذج الآتي الذي يتحدث فيه عن الزنوج ومقارنتهم بالبيض ، حيث جاء في هذه المقارنة :

(ودَهَم الخيل أبهى وأقوى ، والبقر السود أحسن وأبهى ، وجلودها أمتن وأنفع وأبقى . . . والحمير السود أئمن وأحسن وأقوى ، وسود الشاء أدسم ألباناً وأكثر زبدأ . . .) . بغض النظر عن القيمة الموضوعية لأمثلة هذه المقارنة ، يلاحظ أنّ العناصر الصورية واللفظية والإيقاعية التي تطبع فنون الرسالة والخطبة والخطاطة : تظل هي الغالبة على نتاج هذا الكاتب ، سواء أكان ذلك جارياً متصلاً برسم أبطال من الإنسان - كما في هذا النص ، أم أبطال من الحيوان - كما في نصوص أخرى . . . لذلك ، فإنّ القيمة الفنية في أمثلة هذه النصوص تتميز من خلال القيم المشار إليها ، ومنها (الصورة التمثيلية والإستدلالية) التي اعتمد عليها في هذا النص بنحو ملحوظ ، فالخيل والبقر والشاء في أبدانها أو جلودها أو البانها الخ قد استثمرها حسياً ، وألف منها صوراً فنية مكثفة فرّعها جميعاً على اللون الأسود . . . بيد أنه ينبغي ألا نغفل من أنّ هذا المنحى الصوري (التمثيل والإستدلال) ثم : اعتماده على عنصر التفاضل والتتابع (أبهى وأقوى) (أحسن وأبهى) (أمتن وأنفع وأبقى) (أغنى وأحسن وأقوى) الخ ، يظل - في الواقع - منحى متأثراً بالصياغة الفنية التي توفّر الإمام عليّ (ع) عليها ، حيث تظل خطب الإمام (ع) ورسائله وسائر الأشكال الفنية : نموذجاً يتأثر به كبار الكتّاب - كما لحظنا في الفترات السابقة ، وكما نلاحظ ذلك لدى الجاحظ في هذه الفترة التي نؤرّخ لها ، حيث نظفر بنماذج للإمام عليّ (ع) تعتمد عنصر (التمثيل الإستدلالي) في ضوء المفاضلة بين الأشياء واعتماد عنصر التتابع اللفظي في صياغتها ، مع عناية ملحوظة بالإيقاع المجانس بين هذه الظواهر المقارنة ، من نحو قوله (ع) :

(هم : أكثر ، وأمكر ، وأنكر ، ونحن : أفصح ، وأنصح ، وأصبح) . (٢٢)

(الباب الثاني)

« الأدب في عصر الغيبة »

أو

عصر الإمام المهدي (ع)

تمهيد

يبدأ عصر الإمام المهدي (ع) من أواسط القرن الثالث ويمتد إلى ظهوره (ع) وهي فترة يمكن تقسيمها (من حيث تاريخ الأدب الموروث) إلى مراحل ثلاث :

١ - المرحلة الأولى : حيث تبدأ منذ أواسط الخمسينات حتى أواخر العشرينات من القرن الثالث ، متمثلة في عصر السفراء الأربعة ، حيث تمثل مرحلة ذات طابع اجتماعي خاص نعرض له في حينه .

٢ - المرحلة الثانية : فيما تبدأ مع الثلاثينات ممتدة إلى نهاية القرن الخامس ، حيث طبعت هذه المرحلة سمات ثقافية واجتماعية خاصة ، أفرزت أدباً متميزاً له طوابعه التي بلغت قمة النضج الفني .

٣ - المرحلة الثالثة : وهي مرحلة العصر الوسيط الذي ينتهي مع إطلالة العصر الحديث ، فيما أفرزت أدباً له طوابعه الخاصة أيضاً . . .

لكن ، قبل أن نبدأ برسم خارطة الأدب لهذه المراحل ، ينبغي أن نعرض أولاً
لـ :

« أدب الإمام المهدي (ع) »

ينفرد الإمام المهدي (ع) من بين المعصومين عليهم السلام بعدم حضوره ، مما يترتب على ذلك : عدم صدوره عن نتاج تفرضه : المقابلة أو الاجتماع أو متطلبات التحرك العبادي والسياسي ، خلا ما هو ضروري من الأحكام أو التوصيات الخاصة أو العامة التي تتم من خلال سفرائه الأربعة ، فيما توشحها لغة العلم . . . لذلك ، لا نتوقع الظفر بنصوص عامة بذلك النحو الذي يؤثر عن سائر المعصومين . . . لكن نجد أن هناك نصوصاً تنتسب إلى فيّ (الزيارة) و (الدعاء) فيما قلنا أن هذين الشكّلين الأدبيين يختصّان بالشخصيات المشرّعة فحسب ، حيث يذكر المؤرخون جملة من الأدعية أو الزيارات التي تنسب إلى الإمام المهدي (ع) . .

من ذلك : ما ينقله المؤرخون من (دعاء) يرتبط بتمجيد المعصومين عليهم السلام ، بضمنه : التمجيد المرتبط بشخصية الإمام (ع) ذاته . . . وقد استهل هذا الدعاء بتمجيد شخصية النبي (ص) على هذا النحو :

(اللهم : صلّ على محمد سيد المرسلين ، وخاتم النبيين ، وحجة رب العالمين : المنتجب في الميثاق ، المصطفى في الظلال ، المطهر من كل آفة ، البريء من كلّ عيب ، المؤمل للنجاة ، المرغى للشفاعة ، المفوض إليه دين الله ، اللهم شرف بنيانه ، وعظم برهانه ، وأفلج حجته ، وارفع درجته ، وأضيء نوره ، وبيّض وجهه ، وأعطه الفضل والفضيلة ، والمنزلة والوسيلة ، والدرجة الرفيعة ، وابعثه مقاماً محموداً : يغطه به

الأولون والآخرين . . .)^(١) . . . فالملّاخَظ في هذا القسم من النص التشريعي ، أنّ صياغته تتمّ وفق سياقات خاصة - طالما أشرنا إليها عند حديثنا عن (أدب التشريع الإسلامي) . . من أنّ المشرّع الإسلامي لا يُعنى بالصياغة إلّا بقدر ما تستهدفه من تقرير الحقائق العبادية ، وهي حقائق تتمّ صياغتها حيناً بلغة الفن ، وحيناً بلغة العلم ، وحيناً بالتأرجح بين لغة العلم والفن ، حتى أنّ الشكل التعبيري الواحد (مثل الدعاء أو الزيارة أو الحديث) يأخذ صياغات متفاوتة ، فبعض (الأدعية) مثلاً تشحن بعناصر إيقاعية وصورية مكثّفة ، وبعضها بنسبة أقل ، وبعضها لا أثر للإيقاع وللصورة فيه والمهم ، أنّ النص المتقدّم يتسبب إلى صياغة تغلب عليها لغة العلم : موشّحة بشيء من لغة الفن حيث يرُدُّ « الإيقاع » عابراً في بعض عباراتها ، كما ترُدُّ (الصورة) عابرة أيضاً : مع ملاحظة أنّ أدوات (العنصر اللفظي) من تقابل وتكرار وتتابع : للعبارات ، تسيطر على لغة النص المشار إليه ، فضلاً عن خضوعه لنسق بنائي خاص ، يعدّ أهم عناصر الفن ، كما أنّه العنصر الذي يُعنى به المشرّع الإسلامي : نظراً لأنّ (الفكر) الذي يستهدف المعصوم (ع) توصيله ، لا بدّ أن يخضع لعمارة خاصة من العرض : حتى يحقق فاعليته المطلوبة . . .

وحين نعود إلى النص المتقدّم : نجد - كما أشرنا - أنّه يخضع أولاً لبناء هندسي خاص هو : استهلاله بالصلاة على محمد (ص) ويتمجّده في عبارات متنوعة يختص بها (ص) دون سواه من المعصومين (ع) ، ثم يصوغ صلوات ذات صياغة مشتركة : لكل معصوم على هذا النحو :

(إمام المؤمنين ، ووارث المرسلين ، وحجة رب العالمين) : عدا شخصية الإمام عليّ (ع) حيث يخصه بعبارة (أمير) بدلاً من (إمام) ، وبعبارة (قائد الغر المحجلين) و (سيد الوصيين) ، . . . وعدا شخصية الإمام المهدي (ع) حيث يوظّف ما تبقى من الدعاء لتمجيد شخصيته (ع) بنحو يتناسب مع طبيعة العلاقة الاجتماعية والعبادية : بين الناس وبين شخصية العصر ، بحيث تواجهنا عبارات من نحو :

(اللّهم وصلّ على وليّك المحيي سنّك اللّهم نور بنوره كلّ ظلمة ،

(١) المصباح ، الطوسي : ص ٣٦٣ .

وهذّ بركنه كل بدعة ، واهدم بعزّه كل ضلالة ، واقصم به كل جبار ، وأخذ بسيفه كل نار ، وأهلك بعدله جور كل جائر ، وأجر حكمه على كل حكم ، وأذلّ بسلطانه كل سلطان ، اللهم أذلّ كل من ناواه ، وأهلك كل من عاداه ، وامكر بمن كاده ، واستأصل من جحد حقه ، واستهان بأمره ، وسعى في إطفاء نوره ، وأراد إخماد ذكره . . .) .

طبيعياً ، أنّ فقرة (اللهم) تتكرر في مقاطع متنوعة ، مشيرة بذلك (من حيث عمارة النص) إلى تنوّع الموضوعات ذاتها ، وانتقال النص من موضوع إلى آخر : لكن من خلال ربطها بالبناء الفكري العام للدعاء . . . ولذلك ختم هذا النص بفقرات تتجانس مع البداية ، بحيث جاءت النهاية والبداية مرتبطتين عضويّاً ، حيث كانت البداية (تفصّل) الصلاة على كل معصوم ، وجاءت النهاية (تجمل) ذلك ، على هذا النحو :

(اللهم صل على محمد المصطفى ، وعليّ المرتضى ، وفاطمة الزهراء ، والحسن الرضا ، والحسين المصطفى ، وجميع الأوصياء : مصاييح الدجى ، وأعلام الهدى ، ومنار التقوى ، والعروة الوثقى ، والحبل المتين ، والصراط المستقيم . . . الخ)

والآن : إذا غادرنا عنصر (البناء الفني) للنص ، واتجهنا إلى أدواته اللفظية والإيقاعية والصورية ، نجد - كما أشرنا - أنّ هذه الأدوات توسّح النص وفق نسب متفاوتة : تظل صياغتها متناسبة مع طبيعة الدعاء الذي أنشئ أساساً للتلاوة في أوقات مخصوصة يتلوها العامي والمتوسط والعالم . . . لذلك جاءت عباراتها متأرجحة بين اللغة المصورة واللغة المقررة : حيث إنّ عبارات من نحو (وهي في تمجيد النبي (ص)) « والمتنجب في الميثاق » « المصطفى في الظلال » تُعدّ عبارات ذات بُعد « صوري » ملحوظ . . . كما أنّ عبارات من نحو (المرتضى للشفاعة) (المؤمّل للنجاة) تُعدّ عبارات علمية غير مصوّرة . . . كذلك نجد أنّ عبارات (وهي في تمجيد شخصية العصر ذاتها) من نحو :

(اللهم أذلّ كل من ناواه) (وأهلك كل من عاداه) : تُعدّ غير مصوّرة ، . . . ولكن عبارات من نحو « اللهم نور بنوره كل ظلمة » « وهذّ بركنه كل بدعة » : تُعدّ

صورية : كما هو واضح ، هذا يعني أن صياغة النص روعي فيها : التوجّه إلى مطلق الأشخاص الذين يتطلّعون إلى شخصية العصر (ع) : بغض النظر عن مستوياتهم الثقافية ، بحيث يمكن للعادي من الناس أن يدرك دلالة (المرتجى للشفاعة) أو (المؤمل للنجاة) ، وبحيث يمكن لغير العادي أن يفقه دلالة العبارة التي تقول بأنّه (ص) (المصطفى في الظلال) مثلاً والمهم - بعد ذلك كله - أنّ عنصر « الصورة » أو « الإيقاع » يظلّ منتشرًا في هذه العبارة أو تلك ، موظفًا لإثارة بعض الدلالات التي يتطلّب توضيحها مثل هذه الصور ، أو لإثارة الحسّ الجمالي لدى القارئ فيما تتطلبه العنصر الإيقاعي . . لذلك ، نواجه صوراً من نحو : (شَرَفَ بنيانه) (أضيء نوره) (بيّض وجهه) (نور بنوره كلّ ظلمة) (هدّ بركته كلّ بدعة) (أهدم بعزّه كلّ ضلالة) (أقصم به كلّ جبار) (أحمّد بسيفه كلّ نار) (أهلك بعدله جور كلّ جائر) (استأصل من جحد حقه) و (سعى في إطفاء نوره) و (أراد إخماد ذكره) الخ كما نواجه عبارات مقفأة من نحو : (شَرَفَ بنيانه ، وعظم برهانه) (افلج حجّته ، وارفع درجته) (أعطه الفضل والفضيلة ، والمنزلة والوسيلة) (أقصم به كلّ جبار ، وأحمّد بسيفه كلّ نار) (أذلّ كل من ناواه ، وأهلك كلّ من عاداه) الخ

لا شك أنّ أمثلة هذه العبارات المقفأة تزيد من جمالية النص وتهبه عنصراً يساهم في إمتاع القارئ وإرواء حسّه الجمالي ، كما أنّ (الصور المتنوعة) التي لحظناها (وهي جميعاً : استعارات) تهبه جمالية أيضاً ، فضلاً عن كونها تساهم في تعميق الدلالة والأهم من ذلك أنّ هذه (الصور) تميّز بكونها (استعارات) و (تمثيلات) فحسب دون أن تتنوّع أشكالها (من تشبيه ، استدلال ، فرضية الخ) حيث يصبح مثل هذا الحصر للصور في التركيبية الاستعارية والتمثيلية : شيئاً له دلالة الفنية ، من حيث خضوع النص لـ (وحدة الصورة) ، وهي وحدة تتجانس مع (وحدة الموضوع) أيضاً ، لأنّ الموضوع هو : تمجيد أهل البيت (ع) ، وحينئذٍ عندما (تتوحّد الصور) إنّما تتجانس بذلك مع (وحدة الموضوع) وهو أمر له أهميته الفنية الكبيرة : من حيث البناء الهندسي للنص علماً بأنّ الصور التمثيلية تفرضها طبيعة التعريف بشخصية المعصوم (ع) ، والصور الاستعارية تفرضها طبيعة إكتساب الظواهر : تبادلّ السمات فيما بينها لغرض توضيحها بشكل أكثر جلاء ليس هذا

فحسب ، بل إنّ الصور تمضي بنحوها المألوف جداً لا ضبابية فيها ولا تعقيد ،
 إنّها واضحة كل الوضوح ، يحياها القارئ في تجاربه اليومية ، لكنها تنطوي على
 دلالات عميقة كل العمق . . . فقله - على سبيل المثال - (واخذ بسيفه كلّ نار) تبدو
 « الصورة » فيها ، واضحة ، بسيطة . . . لكنها تلتقط أدقّ الظواهر من السلوك
 الاجتماعي الذي يحياه الناس ، حيث إنّ شيوع الفتن تشبه تماماً : ظاهرة (النار) التي
 تأتي على الأشياء جميعاً . . . كذلك : فإنّ الفتن تأتي على جميع المواقف أو الأفكار
 الأصلية . . . وهكذا سائر الصور من نحو (مصابيح الدجى ، وأعلام الهدى ، ومنار
 التقوى ، والعروة الوثقى ، والحبل المتين ، والصراط المستقيم) . . . فهذه الصور
 (التمثيلية) تبدو واضحة ، جليّة ، . . . إلّا أنّها ذات عمق وشمولية متنوعة في
 دلالاتها ، فالمصباح ، والعلم ، والمنار ، والعروة ، والحبل ، والصراط : يحمل كل منها
 دلالة متميزة على الأخرى ، كما أنّ كلّاً منها يصب في مُعطى عبادي : له سمته الخاصة
 به . . . فالمصباح ينير فكرياً ، والقلم يشير إلى الانتماء فكرياً ومصيرياً ، والحبل يشير إلى
 تأمين الموقف أخروياً ، وهكذا

(الفصل الأول)

١ - (الأدب في عصر السفراء الأربعة)

يبدأ هذا العصر - كما أشرنا في أول الحقل - من غيبة الإمام المهدي (ع) أواسط الخمسينات ، ويمتد إلى عام ٣٢٩هـ ، مع بداية السلطة الزمنية للبويهيين . . .

سياسياً

يستمر هذا العصر في اضطراباته وصراعاته الدنيوية ، حيث يختفي ويبرز الصراع بين سلاطين العباسيين وبين الأتراك بين مد وجزر لأحدهما قبالة الآخر ، وتحدث تمردات وثورات داخلية وفتوحات وانتكاسات في مختلف بقاع المسلمين مثل فتوحات محمد بن الحسن بن زيد صاحب الديلم الذي استمر ١٧ عاماً وأتجه إلى جرجان ، وانكسر بعد ذلك . . . وتستقل بعض الولايات عن مركز السلطة فتتعاون أو تتنافر معها ، مستمرة على هذا النسق المضطرب لحين مجيء البويهيين مع نهاية هذا العصر .

اجتماعياً

يظل الترف المادي للسلطين واتباعهم آخذاً في التصعيد : مثلما يظل الانحراف الأخلاقي والعقائدي على نسق الأعصر السابقة من حيث حياة اللهو من جنس وخمر وغناء وعبت . . . الخ وانعكاساته على حقل الأدب بطبيعة الحال .

ثقافياً

تتضح ظاهرة التأليف الأدبي والعلمي لتأخذ تطورها تدريجياً مع تقدّم العصور ، كما أنّ أدب المقالات والرسائل والخواطر والقصص ، يستمر في أشكاله المألوفة ، وبرز أدب جديد هو أدب الموشحات حيث برز في بيئة الأندلس التي تحمل بعض الخصائص المتميزة : جغرافياً وثقافياً ، وتبرز - شعرياً - أسماء من نحو : ابن المعتز ، الصنوبري ، المفجع البصري وسواهم ، مثلما تبرز نثرياً أسماء متنوعة نُشير إليها في حينه

« الأدب العام »

شعرياً (أدب الموشحات)

قلنا ، أن الأدب في العصر الذي نؤرخ له يظل (من حيث الشعر) امتداداً للفترات السابقة في مستوياته الفنية : لكن مع بروز شكل جديد هو (الشعر الموشح) الذي أفرزته بيئة الأندلس ، وبالرغم من أن الموشحات تتميز (من حيث الشكل) بكونها لا تخضع لوحدة البيت والقافية : حيث إن القصيدة تتوزع في مقاطع متنوعة : كل مقطع يتضمن أشطراً متنوعاً ومتوحدة تنتهي بقرار تستقر عليه قافية موحدة ، وبالرغم من كونها تتميز (من حيث اللغة) بغنائيتها وإشراقها النابعين من طبيعة البيئة الأندلسية ذات الموقع الجغرافي الجميل ، كما أن لتمييزها الثقافي - حيث إنها ترتبط بمناخ أوربا التي تحمل سمات أدبية خاصة بها في ميدان الشكل الشعري فيما فرض على الأندلسيين نشأة الموشحات بالرغم من ذلك كله ، فإن جوهر الموشحات : يظل غير منفصل عن القصيدة العمودية التي ألفتها عصور الأدب جميعاً ، لأن مجرد التنوع في الشطر والقافية لا يطل هيكل القصيدة بأي تغيير جذري : حيث لوحظ بأن هناك غمادج (منذ أن وجد الرجز الذي لا يخضع أيضاً لنظام العمود الشعري) تحاول أن تتمرد على وحدة القافية أو وحدة العمود ، إلا أنها نادرة تضيق في خضم القصيدة العمودية المألوفة ، بخلاف الموشحات التي برزت في هذا العصر الذي نؤرخ له بشكل يتضخم حجمه ، فضلاً عن امتداده لعصور أخرى : بخاصة في العصر الوسيط الذي امتد عدة قرون كما سنرى ، بل إنه امتد لأوائل العصر الحديث أيضاً

(حيث نشط بين شعراء المهجر بخاصة) ، ثم انقرض تماماً في الأزمنة المعاصرة : حيث بررت أشكال جديدة فرضت فاعليتها على خارطة الأدب المعاصر بالنحو الذي نوضحه في حينه .

المهم ، أن الموشحات لم تُحدث تغييراً ذا بال في هيكل القصيدة إلّا جزئياً ، كما لم تحدث تغييراً ذا بال في لغة القصيدة إلّا تضخم إشرافها وغنائيتها ، وهو أمر لا يحمل مؤرخ الأدب على أن يُعنى بعرض مستوياته ودراساتها ، ما دامت غير متميزة بسمات متفردة ذات قيمة بقدر ما يمكن القول بأنها نوع من الأدب المترف الذي فرضته بيئات مترفة في أوروبا (ومنها : الأندلس) التي أسس العرب فيها (بعد هروب الأمويين ومجيء العباسيين) كياناً سياسياً امتد عدة قرون . . . ويلاحظ (نظراً لبيئة الترف التي أفرزت الموشحات وسائر الطوابع التي ميّزت أدب المغاربة ، مقابل أدب المشاركة) إن سمة الترف البيئي : سحّب أثره - ليس على شكل القصيدة الموشحة فحسب - بل على مضمونها أيضاً ، حيث انصبت الموشحات على إبراز الجانب اللهوي من السلوك : مثل الجنس والخمر ونحوهما مما يحجزنا من عرض نماذجها . . . ولا أدلّ من ذلك ، أن عبور هذه الموشحات من الأندلس إلى المشرق ، لم يسمح لشعراء المشرق أن يتوفروا عليه إلّا ما أثير عن شاعر معروف بترفه هو (ابن المعتز) : الشاعر الذي سنعرض له بعد قليل عند حديثنا عن شعراء العصر الذي نؤرخ له ، حيث عرف هذا الشاعر بترفه الفني (نظراً لكونه من أسرة السلاطين) .

الشعر العام

إذا تركنا الموشحات في الأندلس ، واتجهنا إلى الشعر العام الذي خبرته هذه الفترة التي نؤرخ لها ، أمكن القول - كما أشرنا سابقاً - بأن هذه الفترة أفرزت أسماء شعرية من نحو : ابن المعتز ، الصنوبري ، المفجع البصري ، وسواهم ممن سنعرض للبعض منها ، فضلاً عن امتداد بعض شعراء الفترة السابقة : فيه ، مثل : الشاعر ابن الرومي ، . . . مع ملاحظة أن هذه الأسماء تظل متراوحة بين توفّرها على أدب ملتزم (مثل الصنوبري والمفجع وسواهما) ، وبين توفّرها على أدب متحرّف ، أو التآرجح بين الاستواء والانحراف : كما هو شأن الأغلبية من شعراء العصور المختلفة ، ومنهم :

إبن المعتز

قلنا ، أن هذا الشاعر نشأ في حياة القصر - بصفته من أسرة السلاطين : وقد حَكَمَ دنيوياً يوماً وليلة ثم قتل ، لذلك جاء شعره مترفاً يحتشد بصياغة الصور المرتبطة بحياة المترفين ، حتى أن إبن الرومي - وهو الشاعر المعروف بعنايته التوليدية للصور : عندما قُرِئَ عليه بعض النماذج لإبن المعتز ، هتف قائلاً (لا يكلف الله نفساً إلا وسعها) مشيراً بذلك إلى ترف الصياغة الصورية لديه . . . بيد أن ترف الصورة يجعل - في الغالب - صياغتها عديمة الحيوية والصدق بحيث تتحول إلى صورة جامدة من نحو قوله في وصف الهلال :

انظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر^(١)

فالفضة والعنبر ونحوهما من أدوات الترف الحضاري لا تتناسب مع الظاهرة الإبداعية لله تعالى (الهلال) لأن موقعه من الأفق وانعكاس رؤيته على المتلقي : يظل بعيداً كل البعد عن مرأى الزورق المثقل بحمولة العنبر ، لذلك تحيى هذه الصورة جامدة - بدلاً من أن تكون حيوية - مفترقة لعنصر الصدق

وأياً كان ، فإن ما نعزم توضيحه في هذا الصدد ، هو أن انتساب هذا الشاعر - لبني العباس - من جانب ، وانغماره في حياة القصر وملابساته السياسية من جانب آخر ، جعله شاعراً يتأرجح بين الانحراف - فكرياً وأخلاقياً ، وبين صدوره حيناً عن عوطف صادقة . . . إن انغماره في البيئة المشار إليها جعله - على سبيل المثال - يكتب أكثر من قصيدة ينحدر فيها إلى مهاجمة المنتسبين لأهل البيت (ع) ، بحيث حملت أكثر من شاعر معاصر ولا حق على الرد عليه ، مما شكل هذا الرد تراثاً شعرياً يكشف عن لون من الأدب الاجتماعي الملزم بيد أن هذا الشاعر إذا أتيح له أن يحمل على المنتسبين لبيت النبوة ، فإنه يضطر إلى مديح أهل البيت أنفسهم (مثل الإمام عليّ (ع) وولده الحسين (ع)) ، وهذا من نحوه قوله :

من دام هجو عليّ فشعره قد هجاه

(١) ديوان ابن المعتز : دار صادر - بيروت ، ص ٣٠ .

لو أنه لأبيه ما كان يهجو أباه^(٢)

إن هذين البيتين كافيان لإدانة أي متحامل على متسبي أهل البيت عليهم السلام : لو كان الشاعر على وعي بمواقفه الانحرافية التي فرضتها عليه : طبيعة حياته السياسية ، بصفة أن التحامل على متسبي أهل البيت : تحامل على أهل البيت أنفسهم ، بخاصة أن الحرص على المُلْك هو الذي يدفع الشاعر إلى مهاجمة كل من يتعرّض إلى عدم مشروعية هذه الإمارة الدنيوية للعباسيين

المهم ، أن الشاعر - كما قلنا - يضطر (تحت تأثير الواقع) إلى الإشادة بأهل البيت عليهم السلام - كالنموذج المتقدم ، وكالنموذج الآتي أيضاً ، حيث يستنكر فيه موقف المنحرفين عن عليّ (ع) :

أأكل لحمي ، وأحسو دمي	فيا قوم ، للعجب الأعجب
(عليّ) يظنون بي ، بغضه	فهلا سوى الكفر ظنوه بي
إذا لا سقتني غداً كفه	من الحوض والمشرّب الأعذب
مجليّ الكروب ، وليث الحروب	في الرهج الساطع الأهب
وأول من ظل في موقف	يصليّ مع الطاهر الطيّب
وكان أخاً لنبي الهدى	وخصّ بذاك ، فلا تكذب
وكفؤ لخبر نساء العباد	ما بين شرق إلى مغرب ^(٣)

ويقول فيها أيضاً عن الإمام الحسن (ع) ، ثم استشهاد الحسين (ع) :

ولا عجب غير قتل الحسين	ظمآن ، يقصّي عن المشرّب
فيا أسداً ظل بين الكلاب	تنهشه دامي المخلّب الخ

وأما فنياً

فإن هذا النموذج يكشف عن جانب من سمات الشاعر ، حيث إنّ اعتياده

(٢) نفس المصدر : ص ٢٤٧ .

(٣) نفسه : ص ٦٧ - ٦٨ .

(الصورة) يظل ملحوظاً مثل الاستعارة التي صاغها لمن يبغض علياً (ع) : (أأكل لحمي ، وأحسودمي) ومثل : (التمثيل) الذي صاغه للإمام الحسين (ع) واعدائه (فيا أسداً ظل بين الكلاب ...) حيث إنّ أمثلة هذه الصور الاستعارية والتمثيلية تكتسب قيمتها فنياً : نظراً للصدق الذي يغلفها ، فحينما يجسّم الإمام الحسين (ع) (أسداً) ، ويجسّم القتلة (كلاباً) حينئذٍ يظل مثل هذا التجسيم أو التمثيل صادقاً كلّ الصدق : نظراً لواقعية بطولته (ع) (من حيث كونه إماماً وشجاعاً حقاً ، ومن حيث كونه يقاتل من أجل الله تعالى في عدد قليل عن الأصحاب) ... كما أنّ واقعية القتلة (وهم كلاب) متمثلة في كثرة عددهم من جانب ، وتعاملهم غير الإنساني من جانب آخر ، ومقاتلتهم من أجل الباطل ، والمال ، وزخرف الحياة : من جانب ثالث ، حيث إنّ (الكلاب) لا تعني إلّا بإشباع غريزة الجوع ، ولا تسلك غير العض والنهش في تحقيق الإشباع المشار إليه

لكن : إذا اتجهنا لإنماذج أخرى لدى الشاعر ، لا نجد مثل هذا الصدق ، حيث لاحظنا كيف أنّ الشاعر أخفق في تشبيهه الهلال بزورق من فضة : نظراً لكونه يُعنى - في شعره الوصفي - بصياغة الصورة وليس بصدقها الوجداني الذي ينبغي ألاّ ينفصل عن الصدق الفني ، وهو أمر نجده - على العكس من هذا الشاعر - لدى شاعر ملتزم هو :

الصنوبري

يظل هذا الشاعر واحداً من أعلام الشعر في عصور الأدب : من حيث تميّزه بخصائص فنية وفكرية لا بد لمؤرخ الأدب من أن يُعنى بإبرازها عند حديثه عن هذا الشاعر

فالمعروف لدى مؤرخي الأدب أنّ « الشعر الوصفي » يظل مديناً (من حيث التفرد الفني فيه) للشاعر الصنوبري ، فيما يعدّونه رائداً في هذا اللون من الشعر ، ... حتى أنّ ريادة بلغت درجة نلاحظ من خلالها أنّ الأدب الأندلسي الذي قلنا أنّه متميز بسمّة فنية هي : عنايته بالشعر الوصفي للطبيعة : نظراً لبيئته الجغرافية التي أشرنا إليها ، ...

أقول ، نجد أنّ شعراء الأندلس - وهم يمثلون ريادة الشعر الوصفي للطبيعة - يتناولون ديوان الصنوبري ، ويُعنون به ، ويتأثرون - من ثم - به بحيث يمثل لديهم النموذج الذي يحتذونه في الشعر الوصفي وإذا كان ابن المعتز - يتأثر بالأندلسيين في موشحاتهم ، فإنّ الصنوبري - على العكس من ذلك - يتأثر الأندلسيون بشعره الوصفي ، ومن ثم فإنّ الفارقة بين الشاعرين تفرض منعكساتها على نتاجهما الفني ، حيث لحظنا كيف أنّ ابن المعتز قد أخفق في وصف أحد مظاهر الطبيعة الكونية (الهلال) ، وحيث نلاحظ كيف أنّ الصنوبري قد نجح في أمثلة هذا الوصف ، وهو أمر يمكن ملاحظته - على سبيل المثال - في البيت الآتي للصنوبري فيما يصف به الربيع :

فالأرض ياقوتة ، والجو لؤلؤة والنبت فيروزج ، والماء بلّور

فقد يجد الملاحظ تماشياً بين أدوات الصورة (التمثيلية) في هذا البيت (الياقوت ، اللؤلؤ ، الفيروزج ، البلّور) ، وبين بيت ابن المعتز في أدواته (فضة ، عنبر) حيث أشرنا إلى الهلال في موقعه من الأفق لا يتناسب (حسياً ونفسياً) مع انعكاساته الواقعية عند المتلقي إذ ليس هناك ، أيّ طرف من الهلال يتماثل مع أطراف الزورق ، لا من حيث الشكل ، ولا من حيث اللون ، ولا من حيث الحركة ؟ وهذا بعكس الصورة التي قدّمها الصنوبري من حيث تجانس ألوان الياقوت . . . الخ ، مع مظاهر الأرض في فصل الربيع : كما هو واضح . . . وهو أمر يمكن ملاحظته في غالبية النصوص المرتبطة بوصف الطبيعة مما لا نجد فائدة يعتدّ بها في الاستشهاد بذلك ، بقدر ما نعتزم الذهاب إلى أنّ العناية بهذا النوع الأدبي - في وصف الطبيعة التي أبدعها الله تعالى ، تمنح ريادة الشعر في هذا الجانب وانعكاس أثره حتى على الشعراء الذين تفرض عليه بيئتهم الجغرافية هذا اللون من الشعر ، ونعني بهم : شعراء الأندلس - كما أشرنا . .

على أنّ الأهم من ذلك لدى هذا الشاعر هو : موقفه العقائدي من الحياة ، حيث تتناثر (الصور الشعرية) لديه حتى في هذا اللون من الشعر الذي يصرف الشاعر عادة عن التزييق إلى قدسية الدلالات المطروحة ، . . . ففي تمجيده لعلّي (ع) :

وأخى حببيبي حبيب الله لا كذب وأبناءه للمصطفى المستخلص إبنان

ما مثل زوجته أخرى يقاس بها ولا يقاس على سبطيه سبطان
فمضمّر الحب في نور يخص به ومضمّر البغض مخصوص بنيران
هذا غدا مالك في النار يملكه وذاك رضوان يلقاه برضوان^(٤)

نلاحظ أنّ هذه الأبيات تحتشد بالعنصر الصوري أولاً ، وبكونها تقوم على
التضاد والتماثل ثانياً ، وبكونها تعتمد الإيقاع القائم على تجانس الحروف ثالثاً ، وبكونها
تعتمد الألفة والواقع رابعاً حيث لا تغريب في الصور إطلاقاً . . . فالتضاد والتماثل
يتجسّد في هذه الصور المتتابعة التي تتقابل وتتماثل في (حبيبي ، حبيب) (أبناء ،
إبنان) (ما مثل زوجته ، مثل سبطيه) (نور ، نيران) (مالك ، رضوان) ، مضافاً
إلى التجنيس بين (مالك) وبين من (يملكه) في النيران ، وبين (رضوان) ومن يتلقاه
بـ (رضوان) حيث نحت من اسم مالك ورضوان ما يناسب بيثي النار والجنة . . .

ومن الواضح ، أنّ (الصورة) حينها تتجانس مع (الإيقاع) أي : عندما يتآزر
البصر مع السمع يبلغ الفن مداه الفائق من حيث جمال الصياغة

ويمكننا ملاحظة المزيد من هذه الصياغة الصورية التي تتأتى من ثراء تجاربه في
الوصف الحسي لتنعكس على الوصف التجريدي أيضاً ، من نحو قوله عن نسب
(الصنوبري) :

وإذا عزيزنا إلى الصنوبر لم نعز إلى خامل من النسب
لا بل إلى باسق الفروع علا مناسباً في أرومة الحسب
مثل خيام الحرير تحملها أعمدة تحتها من الذهب^(٥)

حيث استثمر (الجانب الوصفي ، الحسي) ليزاوج بينه وبين (الوصف
النفسي) ، إذ إنّ الصلة بين هذا النوع من الشجر وبين النسب من الوثاقة والألفة
بحيث تثير الدهشة لدى المتلقي الذي يتحسس كيف أنّ الشاعر استطاع أن يرصد ثلاث
ظواهر (مجده ، الشجر ، لقبه) وليس مجرد الرصد العادي بين الأشجار والأنساب ،

(٤) الغدير : ج ٣ ، ص ٣٧١ .

(٥) نفس المصدر : ص ٣٧٠ .

وهو أمر يكسب عنصر (الصورة الفنية) مزيداً من الإحكام والجمال اللذين يندر توفرهما في العمل الأدبي . . .

ويمكن ملاحظة استثمار الشاعر لأطراف الظاهرة ، ورصد العلاقات بين مستوياتها المختلفة : ليس في صعيد ما هو مرتبط بمظاهر الطبيعة التي يُعنى بها بل في شتى الصُّعد ، . . . فمثلاً نجده في رثائه للإمام الحسين (ع) ، يقول مخاطباً النبي (ص) :

يا خير من لبس النبوة من جميع الأنبياء
هذا قتيل الأشقياء وذا قتيل الأعداء
وجدي على سبطيك وجد ليس يؤذن بانقضاء
.....
يا كربلاء خلقت من كرب عليّ ومن بلاء^(٦)

فالملاحظ ، أن الشاعر قد استثمر في البيت الأخير عبارة (كربلاء) - حيث تشكّل العبارة صورة تضمينية تتمثل في تأليفها من عبارتي (كرب) و (بلاء) ، استثمارها صورياً من خلال (تضمينها) أولاً ثم مزج ذلك بانعكاساتها على أعماقه (كرب عليّ ومن بلاء) . . .

وبعامة ، يظل هذا الشاعر - مضافاً إلى شهرته بما يسمى « بالروضيات » حيث اختص بها من بين شعراء العصور ، يظل شاعراً (ملتزماً) يُعنى بقضايا أهل البيت عليهم السلام أيضاً ، وهو التزام نجده متوقفاً لدى جملة من شعراء هذه الفترة التي نؤرخ لها ، ومنهم :

المفجع البصري

يعدّ هذا الشاعر واحداً من الملتزمين إسلامياً ، بخاصة في رثائه لأهل البيت عليهم السلام ، حتى أنّ مؤرخي الأدب يشيرون إلى أنّ لقبه (المفجع) إنما أُطلق

(٦) نفسه : ص ٣٧١ ، ٣٧٢ .

عليه : نظراً لتفجعه حيال الشدائد التي واجهها أهل البيت (ع)

وأما فنياً

فإن نتاجه يتسم بالجودة وبالنضج الفني : مع تمكّن من إحكام العبارة ، وجمالية ملحوظة في صياغتها ، وتوكؤ على الصورة بنحو لا تتضخم حجماً ولا تثقل بالتوليد والتفريع . . .

ويمكننا ملاحظة هذه المستويات في النموذج الآتي ، وهو : قصيدة أُطلقَ عليها اسم (الأشباه) حيث صاغها في تمجيد الإمام عليّ (ع) ، واستلهمها من الحديث النبوي الذي شبّه فيها عليّاً (ع) بمجموعة من السمات التي طبعت الأنبياء عليهم السلام . . جاء في هذه القصيدة :

كان في علمه كآدم ، إذ علّم شرح الأسماء ، والمكنياً
وكنوح نجا من اهلك من ستر في الفلك : إذ علا الجودياً
وله من أبيه ذي الأيد إسماعيل شبه ما كان عني خفياً
إنه عاون الخليل على الكعبة : إذ شاد ركنها المبنياً
ولقد عاون الوصي حبيب الله إذ يغسلان منها الصفيّاً
رام حمل النبي كي يقلع الأصنام عن سطوحها المثلول الجثياً
فحنّاه ثقل النبوة حتى كاد ينّاد تحتته مثنياً
فارتقى منكب النبي عليّ صنوه ، ما أجلّ ذاك رقيّاً
فأزال الأوثان عن ظاهر الكعبة ينفي الأرجاس منها نفياً
ولو أنّ الوصي حاول مسّ النجم بالكف ، لم يحده قصيّاً^(٧)

هذا النموذج يتضمن عنصراً قصصياً فرضته طبيعة الحديث النبوي وطبيعة الوقائع التي سردها الشاعر عن بطل القصيدة . . . لذلك ، غلب على هذا النموذج طابع العبارة المباشرة بالقياس إلى طابع العبارة المصوّرة ، . . . لكن - مع ذلك - فإن

التشبيه نفسه (كآدم ، كنوح . . . الخ) يُعَدّ عبارة مصورة - كما هو واضح ، مضافاً إلى أنه بتضمينه الحديث والوقائع : يكون قد اعتمد العبارة المصورة ، فضلاً عن أن (تضمينه) ذاته قد صاغه - في أكثر من موقع - وفق صورة تركيبية من نحو البيت الأخير : (ولو أن الوصي حاول مسّ النجم بالكفّ لم يجده قصياً) فبالرغم من أن هذا البيت (تضمن) لحديث صرّح به الإمام عليّ (ع) نفسه ، إلا أن الشاعر صاغه في عبارة شعرية جميلة ، ذات جرس ملحوظ ، تعتمد الصورة (الفرضية) التي تتمثل في رصد العلاقة بين شيئين يقوم على مجرد الافتراض والتقدير في حدوث الشيء ، حيث تقوم الأداة الفرضية (لو) بعملية الرصد المذكور ، . . . ومما لا شك فيه أن عبارة الإمام عليّ (ع) نفسه (وهورائد التعبير الفني) صيغت وفق الصورة (الفرضية) ، إلا أن تحوير الشاعر للعبارة (لكي تستقيم إيقاعياً) : تهب فضيلة الصياغة الشعرية ، بينما تظل السمة التصويرية (وهي التي تهب الفن طابع العمق) هي المصدر الأساس للقيمة الفنية التي لحظناها في هذه الصورة الشعرية . . .

أبو القاسم الزاهي

شاعر ملتزم إسلامياً مثل ما تقدمه من الشعراء الذين عرضنا لهم ، كما أن شعره - فنياً - يتسم بالجودة وبالنضج ، وبالتميز . . . : مع عناية ملحوظة بعنصر الصورة ، حتى أنك لتقرأ القصيدة فتجد أبياتها - جميعاً - إلا نادراً تحفل بصورة فنية أو أكثر . . . ويمكن ملاحظة هذا الجانب في النص التالي في رثاء الحسين (ع) وأصحابه . . .

لذكراكم يا بني المصطفى	دموعي على الخط قد سطرت
لكم وعليكم جفت غمضها	جفوني عن النوم ، واستشعرت
أمثل أجسادكم بالعراق	وفيها الأسنة قد كسرت
أمثلكم في عراض الطفوف	بدوراً تكسف ، إذ أقمرت
غدت أرض يثرب من جمعكم	كخط الصحيفة إذ أقفرت
وأضحى بكم كربلا مغرباً	كزهرة النجوم إذا غوّرت
كأنّي بزینب حول الحسين	ومنها الذوائب قد نشرت
.....

وللسبط فوق الثرى جثة بفيض دم النحر قد عفرت
وفتيته فوق وجه الثرى كمثل الأضاحي إذا جزرت
وأرؤسهم فوق سمر القنا كمثل الغصون إذا أثمرت^(٨)

فالملاحظ في هذا النص إن أبياته جميعاً تتخللها صور استعارية وتمثيلية وتشبيهية :
بخاصة عنصر التشبيه من نحو (كخط الصحيفة) (كزهر النجوم) (كمثل
الأضاحي) (كمثل الغصون) ، كما إنها - أي الصور الفنية - تتميز بالتفريع وبالطراقة
أيضاً ، فالبيت الأخير مثلاً :

(وأرؤسهم فوق سمر القنا كمثل الغصون إذا أثمرت)

يتميز بتفريعه وطرافته ، فالغصون وهي ثمر : صورة ذات تفريع ، أي الغصن
ثم الأثمار ، كما أنها ذات طرافة : لجدة الغصن المثمر من حيث علاقته بالرؤوس التي
تجسد رموزاً للبطولة والإيمان من جانب ، وكونها نموذجاً يثمر البطولة والإيمان بالنسبة
للآخرين كذلك : الصور الأخرى ، مثل الصورة (التمثيلية) (بدوراً تكشف إذ
أقمرت) فبالرغم من أن هذه الصورة مألوفة ومستخدمة ، إلا أنها في سياق التعريف
بشهداء الطف - من حيث صغر أعمار الكثير منهم ، وكونهم مكتملين إيماناً وبطولة
يظل تجسيدهم في بدور تكشف وهي مقمرة تواء ، أمراً له عمقه وطرافته

ويمكن ملاحظة هذا الجانب المتميز في شعر (الزاهي) - أي : عنايته بعنصر
الصورة بحيث تستغرق تمام القصيدة دون أن يخلو بيت واحد من الصورة : إلا نادراً ،
يمكن ملاحظة ذلك في الأبيات التالية أيضاً : - وهي في تمجيد أهل البيت عليهم
السلام -

قوم ساءهم السيوف وأرضهم أعداؤهم ودم النحور بحورها
يستمطرون من العجاج سحائبها صوب الختوف على الزخوف مطيرها
وحنادس الفتن التي إن أظلمت فشموسها أرواءهم وبدورها

.....

تلك النجوم الزهر في أبراجها ومن السنين بهم تتم شهورها^(٩)

ففي هذا النص - فضلاً عن تخلل الصورة جميع أبياته - نجد سمة (الطرافة) تأخذ منحى آخر من الصياغة الصورية ، . . . ففي البيت الأول مثلاً : نواجه (السماء) و (الأرض) و (البحر) قد تجسّدت في ثلاث صور تمثيلية (سقاؤهم : السيوف) (أرضهم : أعداءهم) (دم النحور : بحورها) ، وطرافة هذه الصور المتتابعة أنّها أولاً قد استوعبت البيئة الكونية جميعاً (السماء ، والبر ، والبحر) ، وكونها ثانياً قد جانست بين البيئة والممارسة ، فجانست بين بيئة السماء والسيوف (بصفة أنّ السيف يعلو الرؤوس) ، وبين بيئة الأرض والعدو (بصفة أنّ العدو لا يخبر غير الأرض التي تشبث بها) ، وبين بيئة البحر والدم (بصفة أنّ البحر المتميز بكثرة مياهه يتجانس مع كثرة الدم) . . . ولعل البيت الأخير ، يبلغ قمة الطرافة في صياغة الصور لمن يتأمل ذلك بعمق (تلك النجوم الزهر في أبراجها ومن السنين بهم تتم شهورها) حيث تحفل هذه الرموز (النجوم ، الأبراج . السنين ، الشهور) بطرافة ترتبط بالمعصومين عليهم السلام وصلة ذلك بعددهم وبركة وجودهم ، حيث إنّ الأبراج والشهور تتداعي بالذهن إلى العدد ، كما أنّ السنين تتداعي بالذهن إلى معطياتهم عليهم السلام ، فضلاً عما نوحى به من دلالات أخرى ، يمكن لكل متلق أن يستخلص منها ما يتناسب وخبرته التدوئية

والمهم ، أنّ هذا الشاعر بعنايته الملحوظة بعنصر الصورة ، يظل واحداً من شعراء الإلتزام الإسلامي ممن يتميز نتاجه بالجمع بين الإلتزام والفن ، فضلاً عن تميّزه بخصائص فنية في ميدان صياغة الصورة الأدبية ، بالنحو الذي أوضحناه .

أدباء آخرون

الأسماء المتقدمة ، تمثل أبرز شعراء الفترة التي نؤرخ لها ، لكننا إذا تابعنا الأسماء الأخرى التي برزت في هذا العصر ، أمكننا الظفر بشخصيات أدبية لها إسهامها الملحوظ في خارطة الأدب ، وفي مقدمتها ابن طباطبا العلوي ، وهو شخصية أدبية يتميّز اسمها

مع آخرين في كونه يجمع بين فن الشعر وفن الكتابة ، كذلك : القاضي التنوخي وهو بدوره شخصية تجمع بين كتابة النثر والشعر ، . . . كما أن المفجّع البصري الذي وقفنا عند نتاجه الشعري عُرف أيضاً بكونه يجمع بين فن الشعر والنثر

إنّ الجمع بين كتابة الشعر والنثر تؤلف ظاهرة أدبية خبرها أدباء هذه الفترة التي نؤرخ لها وما بعدها من الفترات الأدبية . . . طبيعياً ، أنّ النثر ينشطر إلى قسمين : النثر الإبداعي وهو ما يرتبط بكتابة الرسائل والخواطر ونحوها مما يطبع نتاج الكثير من الأدباء في مختلف فترات الأدب ، وأمّا القسم الآخر من النثر فهو ما يطلق عليه مصطلح (النثر الوصفي) مقابل (النثر الإنشائي) ، حيث يقصد بالنثر الوصفي : عملية التأليف الأدبي أو مطلق النثر الذي (يصف الأعمال الأدبية) مثل : النقد الأدبي . ودراسة الأدب ، وتاريخ الأدب ، ونظرية الأدب ، وهو بدوره ينشطر إلى قسمين . أدب وصفي نظري وأدب وصفي تطبيقي ، والأول هو : صياغة القوانين الأدبية (في المستوى النظري) ، والآخر هو : دراسة النصوص الأدبية (في المستوى التطبيقي) ، والأسماء التي أشرنا إليها (المفجع ، ابن طباطبا ، التنوخي الخ) عُرفوا بكتابة النمط الأخير (أي : الأدب النظري) : مع ملاحظة أنّ الأدب النظري قد يتخلله الأدب التطبيقي (أي : دراسة النصوص الأدبية) . كما أنّ العكس (أي : الأدب التطبيقي) قد يتخلله الأدب النظري والمهم أنّ الأسماء المشار إليها ساهمت في صياغة النظرية الأدبية في ميدان الشعر والنقد والبلاغة ، فالمفجّع البصري - كما يذكر مؤرخوه - ألّف كتاباً في (معاني الشعر) يتضمن عدة فصول تتحدث عن فن المديح والهجاء والاعتراب الخ ، مما قال عنه أحد المؤرخين : بأنّه كتاب لم يعمل مثله . .

وأما القاضي التنوخي ، فيقول مؤرخوه : بأنّه ألّف كتاباً في علم القوافي ، وكتاباً في علم العروض لم يُؤلف مثله أيضاً . . . كما أنّ ابن طباطبا ألّف كتاباً معروفاً لدى المعنيين بشؤون الأدب ونقده وهو كتابه المشهور (عيار الشعر) ، كما أنّ كتباً أخرى يشير إليها المؤرخون في تراجمهم الأدبية . . . لكن : بما أنّ دراستنا لتاريخ الأدب تنحصر في عرض الأدب الإنشائي (شعراً أو نثراً) لذلك لا يمكننا أن نقدّم نماذج من (الأدب الوصفي) بقدر ما ينبغي أن نشير إليها فحسب . . . والمهم - بعد ذلك - أنّ نشير

الفصل الثاني

« الأدب في عصر الإزدهار الثقافي »

في هذا العصر الذي يبدأ من منتصف القرن الرابع ويمتد قرناً أو أكثر يبلغ الادب مرحلته التي يتوقف عندها دون أن يصعد إلى مرحلة أكثر نضجاً ، إنه يفرز حفنة من كبار الشعراء الذين يطبع كلاً منهم ملمح خاص به من مثل المتنبي وأبي فراس والمعري والشريف الرضي ومهيار وابن هاني (من الأندلس) ، كما يفرز حفنة ممن يعنون بالنثر الفني من أمثال ابن العميد ، و . . . في مجال الرسائل (علماً بأنَّ فنَّ الرسائل بدأ يختفي ويفقد فاعليته ليتيح لأشكال أدبية أخرى بالظهور) ، وفي مجال النثر القصصي يبرز أكثر من عمل لدى المعري و . . . حيث يعدّ أدباً متميزاً ، كما يبرز فنُّ ثالث هو (أدب المقامات) منتسبة إلى الأدب القصصي أيضاً ، ولكن وفق منحى آخر من القصص كما سنوضح ذلك لاحقاً .

وفي مجال التأليف الأدبي تبرز مجموعة من الأعمال النقدية والبلاغية والتأريخية التي تُعنى إما بالدراسة التطبيقية أو بالدراسة النظرية من نحو : الموازنة للآمدي والوساطة للجرجاني و . . . و . . . الخ .

هذا يعني أنّ النضج الأدبي في مستوييه : الإنشائي والوصفي ، يبلغ درجته التي يتوقّف عندها - كما قلنا ، مما نستخلص منه أنّ طبيعة هذا العصر الذي سبقته تجارب مختلفة تدرّجت في النمو لا بد أن يفضي إلى مرحلة من النضج تتماثل فيه أشكال العمل الأدبي دون أن يتخلّف أحدها عن الآخر . .

والحق ، أنّ هذا التماثل الأدبي لا يند عن التماثل بين مختلف النشاطات الثقافية

بحيث يمكن القول أن مطلق الأعمال الفكرية خضعت لنفس النضج ، حيث نجد - في ميدان الفقه مثلاً - أن فقهاء ومحدثين من أمثال ابن الجنيّد ، ابن عقيل ، الكليني ، الصدوق ، المفيد ، المرتضى ، الطوسي : يتوفّرون على تأليف كتب الحديث والفقه والأصول والكلام على نحو : تعدّد دراساتهم من خلالها : مصادر للأجيال اللاحقة . . . بيد أن هذا لا يعني أن كل ما كتب في هذا العصر هو النموذج الذي لم يسبق له أو لم يلحق به مماثل بقدر ما يعني أن التجربة الثقافية لهذا العصر بلغت مرحلتها التي لا بد أن تُعطي ثمار التجارب السابقة ، وعدا ذلك فإنّ من التجارب السابقة ما يعدّ منها نموذجاً رفيعاً : كما هو شأن الدراسات اللغوية والفلسفية والتاريخية ، كما أن في التجارب اللاحقة تبرز أسماء معروفة تضيف جديداً في المجالات المشار إليها ، فما يكتبه في القرن السابع مثل العلامة الحلي في الميدان الفقهي والأصولي ، أو ما يكتبه ابن خلدون في ميدان علم الاجتماع في القرن الثامن ، وما يكتبه ابن باجة في الفلسفة ، وما يكتبه آخرون تظل نابضة بما هو جديد ، إلا أن ذلك كلّه يظل تجسيدا لما هو خاص وليس لما هو سمة عامة ، مضافاً إلى أن بعض ضروب المعرفة لها طبيعتها الخاصة التي تفرض نمواً أو توقفاً مثل الفقه ، ففي عصر التشريع لا بد أن يضمّر النشاط الذاتي نظراً لإضطلاع أئمة التشريع به ، لكن في عصر الغيبة لا بد للفقهاء من أن يمارس عملاً ذاتياً ، يبلغ مثواه عند واحد كالطوسي مثلاً (في هذا العصر الذي نورخ له) ، لكن بما إن العمل الذاتي (أو ما يطلق عليه بعملية الاستدلال) لا بد أن تتطور تبعاً لمتطلبات العصر وما يواكبه من تلاقح الأفكار وبخاصة عندما يتسع البعد عن زمن التشريع : حينئذٍ فلا بد من أن تتطور وتنمو أدوات الاستدلال وتكتسب مستويات أخرى عند الفقهاء الذين جاءوا من بعد الطوسي من أمثال ابن إدريس ، ابن الصلاح ، ابن زهرة ، المحقق ، العلامة : حيث تطوّر لدى هذا الأخير بنمو ملحوظ . . .

ومهما يكن ، فإن ما يعيننا من الأدب الذي نورخ له أن نشير إلى أنه بالرغم من التماثل العام لمستويات النشاط الأدبي في هذا العصر ، إلا أن تفاوتاً بين أشكال الأدب يفرض فاعليته في هذا الميدان ، ففي الشعر مثلاً يقف النضج عند مرحلته التي أشرنا إليها ، وفي النثر تفقد الرسالة أهميتها ، لتنبثق أشكال أخرى ، قد تشهد تطوّراً - في مجال التأليف الأدبي بخاصة - في الأجيال اللاحقة . . . وحتى في الشعر قد نلاحظ تطوّراً

في الشكل مثلاً : كما سنوضح ذلك عند حديثنا عن العصر الوسيط ، فضلاً عن العصر الحديث الذي يشهد انقلاباً في أشكال الأدب ومفهوماته . . .

طبيعياً ، أن لطبيعة المراحل الزمنية : أثرها في تطوير الفن أو الثقافة ، حيث إن استمرارية التجارب تفضي في النهاية إلى مرحلة النضج التي أشرنا إليها . . . بيد أنه ينبغي ألا نغفل مجموعة من العوامل الإجتماعية والسياسية التي تلعب دورها في هذا الميدان ، ففي ميدان الفقه لحظنا مثلاً أن نشأة الفكر الإستدلالي يرتبط بغياب الأئمة (ع) الذين كانوا يضطلعون بتقديم الحكم الشرعي ، . . . وهو أمر لا علاقة له بالبعد الزمني ومراحل التطورية ، . . . لكن في ميدان الأدب وتطوره ينبغي أن نرسم اعتبارات اجتماعية أخرى ، (وفي مقدمتها : البعد السياسي) ، فمع بداية هذه الفترة التي نؤرخ لها : يتاح لكثير من البلدان أن تنفصل عن سلطنة العباسيين ، وأن تؤسس لها كيانات خاصة ، لعل أبرز ما فيها هو : إتاحة الحرية السياسية من جانب ، ثم - وهذا هو المهم - إتاحة المجال للقوى الإسلامية التي كابدت منذ الأمويين فالعباسيين : مختلف الشدائد مما حجزهم من ممارسة النشاطات الفكرية المختلفة ، وهذا على العكس من هذه المرحلة التي نؤرخ لها حيث إن العراق والشام ومصر وبلداناً أفريقية وسواها : شهدت - في مراحل زمنية متقاربة أو متباعدة من هذه الفترة التي نؤرخ لها - سلطات تنتسب (ولو من حيث الهوية السياسية دون العمل بالمبادئ) إلى القوى الإسلامية المتعاطفة مع مبادئ النبي (ص) وأهل بيته عليهم السلام ، وهو أمر ساهم دون أدنى شك في تطوير النشاط الثقافي وتوصيله إلى مرحلة النضج الذي أشرنا إليها . . . ويكفي - في مجال الشعر مثلاً ، أن نلاحظ أن كبار شعراء اللغة العربية التي أفرزتهم هذه السنوات التي نؤرخ لها من نحو المتنبي والمعري والحمداني والأندلسي والشريف الرضي ومهيار : كانوا إفرازاً لهذا المناخ الذي ألحنا إليه ، وهم - أي هؤلاء الشعراء - جسّدوا بتجاههم قمة النضج الذي وصل إليه الشعر بحيث يعدّهم مؤرخو الأدب : نماذج لم تسبقها ولم تلحقها نماذج أخرى في جميع عصور الأدب : منذ عصر ما قبل الإسلام وحتى بداية ما يسمى بالعصر الحديث . . .

وأياً كان الأمر ، يعيننا مما تقدم أن نقف عند خارطة الأدب لهذه الفترة التي نؤرخ لها ، متابعين ذلك من خلال عرض الأنواع الأدبية من شعر ، ورسالة ، وقصة ،

ومقامة الخ ، حيث إن تطوّر بعض الأنواع ونشأة البعض الآخر منها ، يفرض على مؤرخ الأدب أن يتوقّف على عرضها بنحو يتناسب وأهمية مثل هذه الأنواع الأدبية . . . ونبدأ ذلك بالحديث أولاً عن :

الشعر

قلنا ، أنّ الشعر في المرحلة التي نؤرخ لها أفرزت أسماء متعددة أتيح لها أن تفرض شخصيتها على جميع عصور الأدب ، مع ملاحظة أنّ كلّاً من هذه الأسماء قد طبعته سمة فنية خاصة تفرزه عن الآخر ، وهو أمر يعدّ من المكتسبات الثقافية المرتبطة بمناخ الحرية التي نعيم بها هذا الشاعر أو ذاك . . . لكن ينبغي أن نشير أيضاً ، إلى أنّ أمثلة هذه المعطيات لا تفضي بالضرورة إلى إفراز النتاج السوي في الحالات جميعاً أو لدى الأشخاص جميعاً ، إذ إنّ لتركيبية الشخص من جانب وبيئته النفسية والاجتماعية التي يحياها من جانب آخر : أثراً في تحريفه عن خط الإستواء الفكري والنفسي بحيث لا نعدم ملاحظة شاعر يجمع بين الإنحراف والإستواء ، أو يحيا بمعزل عن الوظيفة الاجتماعية للأدب ، الخ ، مما يعني أنّ الشعراء في هذه الفترة قد لا يتميزون - فكرياً ونفسياً - عمّا لحظنا في الفترات السابقة ، إلّا أنّ عدداً ملحوظاً منهم - كما سنرى - أتيح له أن يصدر عن النتاج الأدبي السوي بالنحو الذي سنقف عليه في حينه . . .

ويحسن بنا أن نقف عند أبرز شعراء هذه الفترة التي نؤرخ لها ونبدأ ذلك بالحديث عن :

المتنبي

من الحقائق المعروفة في ميدان تاريخ الأدب ، أنّ (المتنبي) يعدّ رائداً للشعر العربي في مختلف عصوره حتى ليكاد ينفرد في ضخامة النتاج الذي صدر عنه وفي تصوّرنا أنّ هناك مجموعة من الخصائص التي جعلته متميّزاً عن الشعراء الآخرين ، منها :

إحكام العبارة

فمن النادر أن نجد شاعراً بمقدوره أن يحتفظ بإحكام عبارته الشعرية في أبيات القصيدة جميعاً ، وفي القصائد جميعاً ، إلا أن المتنبي يتميز بهذه الخصيصة بحيث لا تكاد تجد آية هلهلة أو تفكك أو ابتذال في عبارته الشعرية بالرغم من أن الشاعر عادة - أي شاعر كان - قد ترهقه القصيدة فيضعف في بيت أو أكثر منها ، وقد يُعنى بدلالة تضطره أن يهمل جودة الصياغة في بيت أو أكثر ، إلا أن المتنبي يتجاوز حتى هذه الحالات إلا نادراً ، فيصوغ قصائده جميعاً وفق لغة معمعة في الإحكام والمتانة والقوة والجمال . . .

والخصيصة الأخرى في نتاجه هي :

الحكمة

ولعل هذه الخصيصة تمنح الشاعر - متأزرة مع سابقتها - أهمية ضخمة لتناجه ، طالما ندرك جميعاً بأن الحكمة أو الأمثال أو التجارب الإنسانية بعامة تحيا في الضمير الجمعي للبشرية وتلقى استجابة خاصة لديهم ، لذلك فإن الشاعر حينما يتحرك - في نتاجه - من خلال نثر الحكم ، حينئذ يحظى باهتمام المتلقي حتى يصبح وكأنه مثل سائر بتردد على الألسنة . . .

والحكمة قد تصاغ بلغة مباشرة ، وقد تصاغ بلغة مصورة (تشبيه ، استعارة ، رمز ، تمثيل ، استدلال ، فرضية الخ) ، وهذا ما يجسد سمة ثالثة في نتاج الشاعر ، ونعني بها :

العنصر الصوري

فالصورة بما تتضمنه من إمكانات إيحائية تغلغل إلى باطن الأشياء ، وتتسع وتتفرع في جداول كثيرة : حينئذ تكسب القصيدة أهمية كبيرة : تتأزر مع عنصر الحكمة وإحكام العبارة . . . بيد أن الملاحظ ، أن أشد الأشكال الصورية لصوقاً بالحكمة هي :

الصورة الاستدلالية

وهذا النمط من الصور هو الذي يطبع غالبية نتاج المتنبي ، فيمنحه بُعداً آخر من النضج الشعري ، لأن الاستدلال هو : رصد العلاقة بين الشئيين من خلال إحداث علاقة جديدة بينهما تقوم على مقدمات ونتائج تعمق من الدلالة الفكرية التي يستهدفها الشاعر . . .

ومن الواضح ، حينما تتأزر عناصر الحكمة والاستدلال والصورة (وهي جميعاً ترتبط بعمق الدلالة وطرافتها) مع : العنصر اللفظي والإيقاعي وهو إحكام العبارة ورصانتها ومتانتها وجمالها : حينئذٍ يكتسب النتاج قمة جماليته : إلّا في حالة تردّيه في رصد الحقائق المنحرفة ، وحينئذٍ يفتقد النص قيمته الحقيقية بقدر انحرافه عن الحقائق . . .

إننا لو فصلنا الأبيات الحكمية أو الاستدلالية أو الصورية بعامة من سياق موضوعاتها ، كما لو وقفنا عند نماذج من نحو قوله :

جراحات السنان لها الشام	ولا يلتام ما جرح اللسان
.....
الرأي مثل شجاعة الشجعان	هو أول ، وهي المحل الثاني ^(١)
.....
إذا غامرت في شرف مروم	فلا تقنع بما دون النجوم ^(٢)
ذلّ من يغبط الذليل بعيش	رب عيش أخف منه الحيام ^(٣)
كل حلم أقر بغير اقتدار	حجة لا جيء إليها اللثام ^(٤)
.....

(١) ديوان المتنبي : دار المعرفة ، بيروت ، ج ٤ ، ص ١٧٤ .

(٢) نفس المصدر : ص ١١٩ .

(٣) نفسه : ص ١١٩ .

(٤) نفسه : ص ٩٢ .

مَنْ يَهِنَ يَسْهَلُ الْهَوَانُ عَلَيْهِ	مَا لَجِرَحَ بِمَيِّتٍ إِيلَامٌ ^(٥)
.....
إِذَا سَاءَ فَعَلَ الْمَرْءُ سَاءَتْ ظَنُونُهُ	وَصَدَقَ مَا يَعْتَادُهُ مِنْ تَوْهَمٍ ^(٦)
.....
وَمَا كُلُّ هَاوٍ لِلْجَمِيلِ بِفَاعِلٍ	وَلَا كُلُّ فَعَالٍ لَهُ بِمَيِّتٍ ^(٧)
وَمَنْ يَنْفُقِ السَّاعَاتِ فِي جَمْعِ مَالِهِ	مُخَافَةً فَقْرٍ ، فَالَّذِي فَعَلَ : الْفَقْرُ ^(٨)
.....
لَا يَسْلُمُ الشَّرَفُ الرَّفِيعُ مِنَ الْأَذَى	حَتَّى يِرَاقَ عَلَى جَوَانِبِهِ الدَّمُ ^(٩)
وَالظُّلْمُ مِنْ شِيمِ النُّفُوسِ فَإِنْ تَجَدَّ	ذَا عَقَّةً ، فَلَعَلَّهُ لَا يَظْلُمُ ^(١٠)
وَمِنْ الْبَلِيَّةِ عَذْلٌ مِنْ لَا يِرْعَوِي	عَنْ جَهْلِهِ ، وَخَطَابٌ مِنْ لَا يَفْهَمُ ^(١١)
وَمِنْ الْعَدَاوَةِ مَا يَنَالُكَ نَفْعُهُ	وَمِنْ الصَّدَاقَةِ مَا يَضُرُّ وَيُؤْلِمُ ^(١٢)

إنَّ هذه النماذج وسواها تشكّل نصوصاً (حكّمية) ذات طابع (صوري) بخاصة (الصورة الاستدلالية) ، وهي جميعاً تنبض بحقائق إنسانية عامة ، لا نشك في أنَّ الشاعر قد استلهم غالبيتها من النصوص الإسلامية الواردة عن النبي (ص) وأهل البيت عليهم السلام ، أو أنَّها تشكّل تراثاً بشرياً عاماً ، فإشارته إلى أنَّ جرح اللسان لا يلتئم ، وأنَّ جمع المال هو الفقر ، وأنَّ العدو قد يصبح نافعاً والصديق ضاراً الخ تظل إشارة إلى نصوص إسلامية مستفيضة في هذه الموضوعات ، كما أنَّ مفهومات من نحو : إعمال الرأي مثل الشجاعة ، وسلامة الشرف بالدم ، والموت أهون من الذلّ الخ ، تعدّ حقائق بشرية عامة ، . . . كذلك فإنَّ مفهومات من نحو : عدم إيلام الجرح الميت ،

(٥) نفسه : ص ٩٤ .

(٦) نفسه : ص ١٣٥ .

(٧) نفسه : ص ١٣٧ .

(٨) نفسه : ج ٣ ، ص ١٥٠ .

(٩) نفسه : ج ٤ ، ص ١٣٥ .

(١٠) نفسه : ص ١٢٧ .

(١١) نفسه : ص ١٢٧ .

(١٢) نفسه : ص ١٢٠ .

ونحو انسحاب فعل المرء على ظنونه الخ ، تعدّ حقائق نفسية عامة تتصل بسمات الشخصية (المنحرفة) التي تفتقد الحس بالمسؤولية ، وبسمات الشخصية التي تمارس عملية (إسقاط) على الآخرين من خلال (تقنعها) بحيل (دفاعية) بحيث تُسيء الظن بالآخرين من خلال إحساسها اللاشعوري بممارساتها السيئة ، وهكذا . . . لكن ينبغي أن نشير أيضاً إلى أنّ بعض هذه (الحكم) لا ترتكن إلى إدراك سليم للحقائق ، ولعلّ ذلك يعود إلى عدم تشرب الشاعر بالمبادئ الإسلامية التي ينبغي أن تظل هي المصدر الرئيس للحكمة ، فقوله مثلاً : (إنّ الظلم طبيعة بشرية لا يسلم منها أحد إلّا لعله) لا تعدّ صائبة ، طالما ندرك أنّ الشخصية الإسلامية الملتزمة لا تظلم البتة : امتثالاً لأوامر الله تعالى وليس لعله من ضعف أو عدم اقتدار ونحوهما . . . وهذا كله فيما يتصل بالحكمة ودلالاتها . . .

وأما فنيّاً

فإنّ النماذج المتقدمة وسواها تظل (من حيث الإحكام في العبارة) أمراً لا تشكيك فيه ، كما أنّها من حيث (الصياغة الصورية) حافلة بالعمق والطرافة ، فقوله - على سبيل المثال - « ما لجرح بيّت إبلام » يعدّ صورة ناجحة وناضجة وعميقة تجمع بين عنصر (الصورة) و (الاستدلال) و (الحكمة) ذات الطابع النفسي ، مضافاً إلى إحكام العبارة ، وهي بذلك تجمع بين الخصائص التي أشرنا إلى أنّها تطبع شعر المتنبي وتجعل له تميّزاً ملحوظاً في نتاجه . . . بيد أنّ ما يؤاخذ الشاعر عليه هو : خلوّ شعره من الالتزام الإسلامي ، حيث إنّ صياغة (الحكم) لا تسحب فاعليتها إلّا في نطاق الإشباع الدنيوي فحسب ، بينما يتعيّن على الشخصية الحكيمة أن تستكنّ السر الكامن وراء خلق الإنسان وعلاقته بالله تعالى ، وبالنبي (ص) ، وبأهل البيت عليهم السلام ، . . . وفي هذا السياق ، يذكر مؤرخو الأدب أنّ المتنبي لم يفقه أن يحظى ببعض التمجيد لأهل البيت عليهم السلام ، إلّا أنّه يعلّل عدم تشرفه بتمجيدهم (والحديث عن عتاب البعض له بعدم تمجيده لشخصية الإمام علي (ع)) بأبيات يشير فيها إلى أنّ ذلك يعود إلى قصوره بالقياس إلى سموخ الشخصية التي يتفرد بها الإمام (ع) ، . . . بيد أنّ هذا التعليل يكاد يماثل ما لحظناه عند أبي نؤاس حينما يقرّ بقصوره حيال شخصية الإمام الرضا (ع) أيضاً . . .

وبالرغم من أن أمثال هؤلاء الشعراء مقرون بشموخ الشخصيات التي يقصر مدحهم عن الإحاطة بها ، إلا أن ذلك لا يعفيهم من الحقيقة التي يتعين الالتزام بها ، إذ إن صياغة بعض الأبيات المعتذرة من قصورهم حيال الإحاطة بالشخصيات الإسلامية ، لا يمكن تفسيره إلا بكونهم قد بهرتهم زينة الحياة الدنيا التي قال « المتنبي » نفسه ، يصف متاعها العابر :

أبدأ تستردّ ما تهب الدنيا فيا ليت جودها كان بُخلا (١٣)
وهي معشوقة على الغدر ، لا تحفظ عهداً ، ولا تتمّ وصلاً
شيم الغانيات فيها ، ولا أدري لذا أنت اسمها الناس ، أم لا
وإذا كان الأمر كذلك : حيث لا مسوغ البتة بالتشبّث بمتاعها ، بنحو ما نلاحظه لدى الكثير ممن غفل عن إدراك المهمة الخلافة التي خلق الله الإنسان من أجلها . . .

المعرّي

إذا كان « المتنبّي » قد حظي بريادة الشعر من خلال توقّره على عنصر (الحكمة) في غالبية نتاجه ، فإنّ (المعرّي) قد حظي بريادة الشعر أيضاً : لكن من خلال توقّره على العنصر (الفلسفي) في غالبية نتاجه . . . ويبدو أنّ عناية هذا الشاعر بالبُعد الفلسفي قد استاقه إلى الانزلاق في مهاوٍ من التشكيك والاضطراب الفكري مما حمل مؤرخي الأدب على إدانة نتاجه في هذا الحقل . . .

وبالمقابل ، فإنّ قسماً آخر من المؤرّخين حاولوا نفّض الغبار عن اضطرابه الفكري ومحاولة تبرئته من تهم التشكيك والانحراف العقائدي لديه . . . بيد أن ما يعنينا من هذا الشاعر أن نشير إلى أنّ قسماً من نتاجه يتسم بطابع (الأدب السوي) دون أدنى شك ، وهذا ما نجده في نماذج واضحة تكشف عن إيمانه بالله تعالى ، وباليوم الآخر ، مثلما نجد استواءه الفكري في نماذج شعرية توقّر من خلالها على تمجيد أهل البيت عليهم السلام ، وخلا ذلك ، فإنّ مؤرخ الأدب يواجه نماذج ذات طابع تشاؤمي

في نتاجه ، مثلما يواجه نماذج تفصح عن اضطرابه الفكري أيضاً ، . . . بيد أن ذلك يمكن أن نفسره في ضوء معرفتنا بطبيعة التركيبة البشرية التي تتعرض إلى تقلبات فكرية شتى تفرضها طبيعة الواقع النفسي والاجتماعي الذي يحياه الشاعر ، فهو - من الزاوية النفسية - قد فقد بصره منذ الطفولة ، كما أنه توفّر على قراءة النتاج الفلسفي لدى الأغارقة والهنود والفرس ، فضلاً عن مواجهته لظروف اجتماعية عزلته عن خوض الحياة التي خاضها كثير من الشعراء ، . . . كل أولئك من الممكن أن تسحب آثارها على نتاجه الفني فتطبعه بسمات التشاؤم من جانب ، وبسمات الاضطراب العقائدي من جانب آخر . . . لكن ، إذا أخذنا بنظر الاعتبار أن لحظات الصحو الإنساني من الممكن أن تُتيح له فرص التوفّر على التفكير السليم ، وأن الشخصية في مرحلة معينة من العمر أو المرحلة الأخيرة منه : من الممكن أن تصحو من اضطرابها الفكري والنفسي : حينئذٍ نقنع بأن صدورها عن الأدب السوي الذي أشرنا إليه ، يظل حقيقة لا ينبغي التشكيك فيها . . .

وهذا ما يتصل بالبُعد الفكري من نتاجه . . .

وأما فنيّاً

ينبغي القول بأن هذا الشاعر له تميّزه الفني الذي يتفرد به أيضاً ، وفي مقدمة ذلك : عنايته بالعبارة الشعرية حيث تميّز بالإحكام والجمالية ، مثلما تميّز بالزام نفسه بصياغات إيقاعية خاصة في كثير من نتاجه مثل عنايته بالتزام أكثر من صوت في صياغة القافية ، مما استدعى تسميتها بـ (اللزوميات) فضلاً عن عنايته « بالصورة الأدبية » وتوشيحها بالعنصر (الحكمي) بنحو ملحوظ . . . كل أولئك يجعل لنتاجه نوعاً من التفرد الفني الذي يميّز به عن الشعراء في مختلف عصور الأدب .

وأما نثريّاً ، فقد أتيج لهذا الشاعر أن يتوفّر على النتاج النثري بحيث يضارع نتاجه الشعري أيضاً ، وهو أمر قل أن يتوفّر لدى الأدباء ، حيث إن التميّز شعريّاً يندر أن يميّز نثريّاً بنفس النسبة ، بخاصة في نتاجه (الرسائل) التي اختطّ فيها منحى خاصاً يحمل من لغة الشعر والقصة ما يجعل لنتاجه : ميزته الخاصة . . .

ومهما يكن ، فإنّ ما يعنينا من ذلك كلّهُ ، أن نقف - في هذا الحقل - على نتاجه الشعري ، مقتصرين - في ذلك - على عرض النماذج السوية منه ، وفي مقدمة ذلك : قصيدته المعروفة في تمجيد الإمام علي (ع) والإمام الحسين (ع) وأهل البيت عليهم السلام بعامّة ، حيث جاء فيها :

وعلى الأفق من دماء الشهيدين عليّ ونجلاه شاهدان
فهما في أواخر الليل فجران ، وفي أولياته شفقان
ثبتا في قميصه ليجيء الحشر ، مستعدياً إلى الرحمن
وجمال الأوان عقب جدود كل جدّ منهم جمال أوان
يا ابن مستعرض الصفوف بيدر ومبيد الجموع من غطفان
أحد الخمسة الذين هم الأعراض في كل منطق والمعاني
والشخص التي خلقن ضياء قبل خلق المريخ والميزان
قبل أن تخلق السموات أو تؤمر أفلاكهنّ بالدوران^(١٤)

ومن نماذج نتاجه :

أدنيّاي اذهبي وسواي أمّي	فقد ألمت ليتك لم تلمّي
.....
إذا بكر جنى فتوق عمراً	فإنّ كليهما لأب وأمّ
.....
ضياء لم يبين لعيون كمه	وقول ضاع في آذان صمّ
لعمرك ما أسرّ بيوم فطر	ولا أضحي ولا بغدير خمّ ^(١٥)

ومن نماذجه :

غير مجد في ملّتي واعتقادي نوح باك ولا ترنّم شادي
أبكت تلکم الحمامة أم غنّت على فرع غصنها المياد

(١٤) أدب الطف : ج ٢ ، ص ٢٩٨ .

(١٥) نفس المصدر : ص ٣٠٠ .

صاح هذي قبورنا تملأ الأرض ، فأين القبور من عهد عاد
خفف الوطية ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد
وقبيح بنا وإن قدم العهد أو ان الأباء والأجداد
رُبَّ لحد قد صار لحداً مراراً ضاحكاً من تزاخم الأضداد
ودفين على بقايا دفين في طوال الأزمان والآباد
فاسأل الفرقدين عما أحسا من قبيل وآنا من بلاد
كم أناما على زوال نهار وأنارا لمدلج في سواد
تعب كلُّها الحياة فما أعجب إلا من راغب في ازدياد
إن حزنا في ساعة الموت أضعاف سرور في ساعة الميلاد
خلق الناس للبقاء ، فضلت أمة يحسبونهم للنفاد
إنما ينقلون من دار أعمال إلى دار شقوة أو رشاد^(١٦)

ومن نماذجه أيضاً عن الدنيا :

لو أنك العرس أوقعت الطلاق بها لكنك الأم ما لي عنك منصرف^(١٧)

إن هذه النماذج تكشف عن السمات الفكرية والفنية للشاعر :

فكرياً

نلاحظ أن الشاعر فيها : يؤمن بالله تعالى ، وباليوم الآخر ، ويكون الحياة تجربة
تُفضي إلى النعيم أو الجحيم - في ضوء الممارسة العبادية وعدمها ، كما نلاحظ إيمانه بالفكر
الإسلامي - وليس بالفكر التوحيدي فحسب - بل نلاحظ انتسابه إلى النبي (ص) وأهل
بيته (ع) من خلال إشارته إلى غدير خم كما هو واضح . . . مع ملاحظة : أن هذه
الأفكار تبرز بطابع اكتثابي (من حيث سمات الشخصية) وهو أمر قد يؤاخذ الشاعر
عليه : نظراً لأن انعكاسات طبيعة الحياة - وهي في التصور الإسلامي محفوفة بالشدائد

(١٦) نفسه : ص ٣٠٧ .

(١٧) نفسه : ص ٣١٣ .

ينبغي ألا تستجر الشخصية إلى الاكتئاب (بمعناه النفسي) بل إلى الحزن (بمعناه الفكري) ، أي : أنّ الشخصية المؤمنة لا بد أن تستشعر الحزن : لكن ليس من خلال شدائد الحياة بل من خلال القصور العبادي الذي يغلف الشخصية ، بمعنى أنّ الحزن ينبغي أن يتم من خلال الإحساس بأننا مقصرون في الممارسة العبادية وليس من خلال الإحساس بانعكاسات شدائدنا على النفس : إلّا في نطاق نسبي ينبغي ألا يصل إلى حدّ البرم والشكوى بل الرضى بها والإصطبار عليها . . .

فنياً

أمّا فنياً ، فإنّه من الواضح ، أنّ الشاعر يمتلك ناصية اللغة المحكمة شعرياً بحيث لا يتردد اثنان في كونه شاعراً من الدرجة الأولى في عصور الأدب بل يعدّ هو - وأسماء محدودة أخرى - من شوامخ الأسماء التي يندر بروزها في ميدان الفن . . . ويمكن للدارس الأدبي ملاحظة هذا النضج الفني لديه من خلال وقوفه على النماذج المتقدمة ، حيث يطبعها أولاً - إحكام في اللغة الشعرية بمائل الإحكام الذي لحظناه عند المتنبي : لا بعض الأبيات - كما تطبعها عناصر (الصورة) المكثفة ، من جانب ، واقتراها بالحكمة من جانب آخر ، وبلا استدلال من جانب ثالث . . . ويكفي أن نتأمل القصيدة الأخيرة (غير مجد . . .) لنلاحظ أنّ أبياتها جميعاً قد ارتكنت إلى عنصر الصورة بحيث لا يكاد يخلو بيت منها . . . كما أنّ (الحكمة) تطيع غالبيتها (خفف الوطء) (ربّ لحد) (تعب كلّها الحياة . . .) (خلق الناس للبقاء) (إنّما ينقلون الخ) . . . فضلاً عن أنّ (الصورة الاستدلالية) التي تقترن مع (الحكمة) تظل هي الطابع الغالب في هذا النموذج : لأنّ الحكمة نفسها قد صيغت في أكثر من بيت (صورة استدلالية) كما هو واضح . . . والأمّر نفسه يمكن ملاحظته في النماذج الأخرى ، . . . ففي النموذج الأول (رثاؤه للحسين ع) (نلاحظ أنّ (الصورة) قد جاءت مكثفة كل التكثيف ، متشابكة ، متفرعة ، متتابعة واحدة بعد الأخرى ، فدماء الشهداء (علي ونجله عليهما السلام) شاهدان على الأفق ، وهما (فجران في آخر الليل) ، و (شفقان) في أوله ، وهما ثابتان في قميصه الخ . . . وهذه جميعاً (استعارات) و (رموز) ذات عمق وجمال وإثارة دون أدنى شك . . .

ويلاحظ أيضاً ، أن عنصر (التضمين) غير المباشر ، (بصفة أن التضمين : ينشطر إلى اقتباس مباشر من الكتاب أو الحديث أو النصوص بعامة ، وإلى اقتباس غير مباشر مثل التشرب بدلالة فكرية ، وهذا من نحو البيت الأخير الذي يعتمد (الصورة الفرضية) (لو أنك العرس ، أوقعت الطلاق الخ) حيث أفاد هذه الدلالة من أحاديث الإمام علي (ع) في صياغته - في أحد النصوص - مفهوم الطلاق للدنيا ، وفي صياغته - في نص آخر - بأنها (أم) لا ينفك الإنسان عنها ، وهو قوله (ع) (الناس أبناء الدنيا ، ولا يلام الرجل على حب أمه) . . . ومن الواضح ، أن الإفادة من الدلالات الفكرية للنبي (ص) وأهل بيته عليهم السلام ، يكسب النتاج قيمة فكرية وفنية جديدة بالتسجيل . . .

وبعامة ، فإن الشاعر المعري يعدّ واحداً من نماذج نادرة في عصور الأدب - فنياً ، كما أنه فكرياً (من خلال النماذج التي لحظناها وسواها) يعدّ شاعراً : أتيح له أن (يلتزم) إسلامياً في خطوط ترتبط بالفكر التوحيدي ، وبمودة النبي (ص) وأهل بيته (ع) ، وخلا ذلك فإن النماذج الأخرى من نتاجه تظلّ بمنأى عن الخط المذكور . . .

وإذا كان التزام هذا الشاعر « نسبياً » - من خلال نتاجه - فإنه يتميز عن شاعر آخر ، يتصاعد التزامه الإسلامي لدرجة ملحوظة ألا وهو :

أبو الفراس الحمداني

يعدّ هذا الشاعر واحداً من كبار شعراء العصور الأدبية ، حتى أن بعض مؤرخي الأدب ذهبوا إلى أن الشعر بُدئ بأمر من العصر الجاهلي وختم بأمر لهذا العصر الذي نؤرخ له ، وقد اقترنت أهمية هذا الشاعر (فضلاً عن الفن الذي جعله في مقدمة شعراء العصر) بجملة من الظواهر ، منها : كونه يحتلّ موقعاً سياسياً (بصفته أميراً) ، ومنها : (وهذا هو الذي يكسب نتاجه الأهمية الحقيقية) يصدر عن موقف فكري من الحياة هو : وعيه بحقيقة المهمة العبادية التي اضطلع بها النبي (ص) وأهل البيت عليهم السلام ، فسلاطين الدنيا - وهم جميعاً على وعي بحقيقة قادة التشريع الإسلامي - قلما يفترن بوعيمهم وعي آخر هو : التسليم بهذه الحقيقة ونشرها على

الجمهور ، وهذا على الضد من أبي فراس الأمير الذي أتيح له أن يعبر بوضوح عن موقفه الذي ينبغي أن يصدر عنه عبادياً وهو : صياغة الحق بالنسبة إلى النبي وأهل بيته . . . ولعل قصيدته الميمية المعروفة ، تكشف لنا عن السمة الفنية والفكرية لتناجه ، وقد استهلها :

الحق مهتضم والدين محترم	وفي آل رسول الله مقتسم
يا للرجال ، أما لله منتصر	من الطغاة ، أما لله منتقم
بنو علي رعايا في ديارهم	والأمر تملكه النسوان والخدَم
محلثون فأصفى شربهم وشل	عن الورود وأذى دؤهم لم
فالأرض إلّا على ملاكها سعة	والمال إلّا على أربابه ديم
فما السعيد بها إلّا الذي ظلموا	وما الشقي بها إلّا الذي ظلموا
كانت مودة سلمان لهم رحماً	ولم يكن بين نوح وابنه رحم
ليس الرشيد كموسى في القياس ولا	مأمونكم كالرضا لو أنصف الحكم
يا باعة الخمر كُفّوا عن مفاخركم	لمعشر بيعهم يوم الهياج دم
تُتلى التلاوة في أبياتهم سحرا	وفي بيوتكم الأوتار والنغم
منكم عليه أم منهم ، وكان لكم	شيخ المغنّين إبراهيم أم لهم
إذا تلوا صورة غنى إمامكم	قف بالطلول التي لم يعفها قدم ^(١٨)

إن السمة الفنية لهذا النموذج وسواه ، يتمثل في جملة من الحقائق : فأولاً : يجمع الشاعر بين عنصري الصورة المباشرة والمركبة حسب ما يقتضيه الموقف ، فالصورة المباشرة تتمثل في رصد الحقائق بلغة واضحة ، محكمة « مشرقة » ، وهذه هي وظيفة الفن بعامة ، فإذا أضيفت إليها الصورة المركبة في مواقف تستدعي تعميق الحقائق : حينئذ تبلغ وظيفة الفن درجتها المطلوبة ، وهذا ما توفّر في النموذج المتقدم حيث لجأ إلى الصورة المركبة في وضوحها وألفها أيضاً وليس في تعميمها وتضبيبها ، وهذا مثل الصورة (التضمينية) التي تحدّثت عن سلمان ونوح وابنه . . . وقد أضفى على النموذج أهمية ضخمة : عنصر « التقابل » الحي الواقعي وليس المبالغ منه ، فقد قابل بين من يتلون

الكتاب سَحراً وبين من يَغْتَنون في ذلك ، وقابل بين من يقدّمون الدم وبين من يعتكفون على الخمر ، وقابل بين من يتلون سورة وبين من يتلون قصائد الغزل ، بين المظوم وبين الظالم ، بين الرعايا وبين السلاطين ، بين الأرض والمال الحقيقيين وقد فقداه أهله وبين الغرباء الذين تسلطوا عليهما بغير حق . . . الخ ، هذا التقابل الحي الواقعي المصاغ بصور فنية ولغة مشرقة محكمة ، يُضفي جمالية كبيرة على النص . . .

والأهم من ذلك أن الشاعر لا يكتفي بمجرد تمجيده للنبي وآله : بصفة انتسابه العقائدي فحسب ، حيث نجد من الشعراء من يحمل هذه النزعة دون أن يدعمها بسِمات الإيمان ، أو التقوى ، أو الخلق الإسلامي بعامة ، بينما نجد نزعة الإيمان لدى هذا الشاعر تتضح بجلاء حينما نقرأ قصائده التي كتبها في الأسر بخاصة :

مصابي جليل والعزاء جميل	وعلمي بأن الله سوف يديل
وإن وراء الستر أما بكاؤها	عليّ ، وإن طال الزمان طويل
فيا أَمنا لا تعدمي الصبر إنّه	إلى الخير والنجح القريب رسول
ويا أَمنا لا تحبطي الأجر إنّه	على قدر الصبر الجميل ، جزيل
وكوني كما كانت بأحد صفية	ولم يشف منها بالبكاء عليل
فما ردّ يوماً حمزة الخير حزنها	إذا ما علتها زفرة وعويل ^(١٩)

إنّ الأسر وحده : يجسّد شدة ، وإذا كان المأسور أميراً وليس جندياً عادياً فهذه شدة أخرى ، وإذا كانت مدّة الأسر طويلة ، فهذه شدة ثالثة ، وإذا كان المأسور مرتبطاً عاطفياً بالدة مرتبطة به عاطفياً ، فهذه شدة رابعة . . كل هذه الشدائد يقابلها الشاعر بصبر استقوى نمودجه من رسالة الإسلام التي تقول بأنّ الجزع يحبط الأجر ، وهذا ما طالب به والدته قائلاً لها (ويا أَمنا لا تحبطي الأجر . . .) .

وما يلفت النظر - وهذه سمة جديدة من الإيمان أيضاً - أن المؤرخين يذكرون بأنّ الشاعر ليلة مقتله أحسّ بكآبة وحزن وقلق ظهرت آثاره على سيماءه مما جعل ابنته تقلق لذلك ، فاتّجه ناعياً لنفسه :

أبْنَيْتِي لَا تَحْزَنِي كُلَّ الْأَنَامِ إِلَى ذَهَابٍ أَبْنَيْتِي صَبْرًا جَمِيلًا لِلْجَلِيلِ مِنَ الْمَصَابِ الْخ
 أخيراً ، ثَمَّة سمة فنية للشاعر هي صدورُه عن نماذج شعرية تنتسب إلى الصورة
 التي تتضمَّن حقائق « الحكمة » التي تخلد مع جميع العصور ، فيما يحتفظ بها المتلقون
 للإثارة والإمتاع ، ويحتفظ بها مؤرِّخو الأدب والبلاغة للاستشهاد بها فنياً ودراسياً ،
 وهذا من نحو ما لحظناه عند كل من المتنبي والمعري ، وما نلحظه عند أبي فراس من
 نحو :

..... وفي الليلة الظلماء يفترق البدر

ونحو :

..... لنا الصدر دون العالمين أو القبر

ونحو :

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر (٢٠)

ونحو :

وللناس فيما يعشقون مذاهب (٢١)

ونحو :

نسيك من ناسبت بالود قلبه وجارك من صافيته لا المصائب

وأعظم أعداء الرجال ثقاتها وأهون من عاديته ، من تحارب (٢٢)

ونحو :

وما كل طالب من الناس بائع ولا كل سيّار إلى المجد واصل (٢٣)

* * *

واضح ، أنّ هذه النماذج تتضمَّن صوراً (استدلالية) و (حكيمية) تتردّد على
 ألسنة الجمهور ، مما يكشف عن عمق الفكرة لديه ، وليس مجرد المهارة الفنية .

(٢٠) نفسه : ص ١١ ، ١٤ .

(٢١) نفسه : ص ٨٣ .

(٢٢) نفسه : ص ١٠٨ .

(٢٣) نفسه : ص ١٤٨ .

إنَّ كلاً من المتنبي والمعري وأبا فراس يمثلون شعراء متفاوتين في خصائصهم الفنية والفكرية ، حيث يتميز كل واحد منهم بسمات فنية يختص بها ، مثلما يتميز كل واحد منهم في درجة التزامه الفكري ، حيث يندر ذلك عند المتنبي ، ونظيره بين حين وآخر لدى المعري ، ويتصاعد إلى درجة كبيرة عند أبي فراس ، . . . ولكنه يتصاعد بنحو ملحوظ عند شاعر آخر بحيث يطبع شخصيته بسمه لا تفك عنه بنحو ما لحظنا ذلك عند الكميت والحميري ودعبل وسواهم ، ألا وهو الشاعر :

الشريف الرضي

يُعدُّ الشريف الرضي من أكبر شعراء اللغة العربية - التزاماً - بمهمة الأدب ، كما جمع إلى الأدب الملتزم : السلوك الملتزم أيضاً ، وهو ما يكسب الشاعر قيمة تميّزه عن سواه ، فإذا أضفنا إلى ذلك أنَّ الشاعر المشار إليه فقيه متميّز ، وشخصية ريادية من حيث الموقع الاجتماعي حيث تولّى نقابة الطالبين ، فضلاً عن سمته العلمية بعامة : حينئذٍ أدركنا أهمية مثل هذا الشاعر وعدّه واحداً من أكبر شعراء العصور ، فيما يتميز نتاجه بسمات يختص بها بنحو ما اختصَّ به المتنبي والمعري وأبو فراس ، من حيث إحكام العبارة ، مع تميّز لغته بشيء من البداوة الملحوظة ، . . . وهذا من نحو :

سقى الله المدينة من محل	لباب الماء والنطف العذاب
وجاد على البقيع وساكنيه	رخي الذيل ملأ الوطاب
وأعلام الغرى وما استباح	معالمها من الحس اللباب
وقبراً بالطفوف يضمّ شلوا	قضى ظمأ إلى برد الشراب
وسامرا وبغداد وطوسا	هطول الودق منخزق العباب
قبور تنطق العبرات فيها	كما نطق الصبير على الروابي
فلو بخل السحاب على ثراها	لنابت فوقها قطع السراب ^(٢٤)

فالعبرة البدوية واضحة في هذا النموذج ممزوجة بالعبارة المشرقة ، كما أنَّ كلاً من

(٢٤) ديوان الشريف الرضي : وزارة الإرشاد الإسلامي ، طهران ، ج ١ ، ص ١١٤ ، ١١٥ .

العناية بالصورة ، والتقابل ، والتجنيس : تظل سمات فنية لا تكاد قصيدة تخلو منها ، من نحو قوله عن أهل البيت عليهم السلام :

أخذت بأطراف الفخار ، فعاذر أن يصبح الثقلان من حسّادها
الزهد والأحلام في فتّاكها والفتك - لولا الله - في زهّادها
عصب يقمط بالنجاد وليدها ومهود صبيتها ظهور جيادها^(٢٥)

فالزهد والبطولة « يتقابلان » ، والنجاد والجياد والوليد والمهود تتجانس إيقاعياً وتوازن ، والصورة تطفح : تقيطاً بالنجاد وليس بالخرق ، والمهود - ليست للأطفال - بل لركوب الخيل في ساحة المعركة . . . ويلاحظ أيضاً أن الصورة (التمثيلية) والتشبيهية والاستعارية والرمزية مضافاً إلى الصورة الواقعية المباشرة تحتل مساحة ملحوظة من نتاجه من نحو :

لا بد للبطنة من خصّة . فجّع^(٢٦) على غيظك أو فاشبع

* * *

عانقوا الهضب وكانوا هضبة لا يلاقى عندها السيد قرارا^(٢٧)

* * *

يطول إذا همي إذا كان كلّما سمعت نبيحاً من كلاب خسائها
وقد نقلوا عني الذي لم أفه به وما آفة الأخبار إلّا روايتها^(٢٨)
أنبته تحت الصفائح لو يرى ودعوته خلف الجنادل لويحي
ما للزمان يلدّ طعم مصائبي فكأنّه يظماً ليشرب^(٢٩) مدّيعي

* * *

طلّقتها ألفاً لأمسح داءها وطلاق من عزم الطلاق ثلاث^(٣٠)

(٢٥) نفس المصدر : ص ٣٦٣ .

(٢٦) نفسه : ج ٢ ، ص ٦٠٢ .

(٢٧) نفس المصدر : ص ٤٨٤ .

(٢٨) نفسه : ص ٢١٢ .

(٢٩) نفسه : ج ١ ، ص ٦٣١ .

(٣٠) نفسه : ص ٢٢٨ .

هي الكفّ مضمّن تركّها بعد دائها وإن قطعت شانت ذراعاً ومعضباً^(٣١)

* * *

قد يهلك النسر وفي ريشه عود الردئ الجاري مع الأسهم^(٣٢)

* * *

يخدع بالشهد مذاق الفتى وربّما آل إلى العلقم^(٣٣)

* * *

كربلا ، لا زلت كرباً وبلا ما لقي عندك آل المصطفى

كم على تربك لما صرّعوا من دم حال ومن دمع جرى

كم حصان الذيل يروى دمعها خدّها تبتلّ منه بالظما

يا رسول الله لو عاينتهم وهم ما بين قتلى وسبا

لرأت عيناك منهم منظرأ للحنى شجواً وللعين قذى

يا رسول الله يا فاطمة يا أمير المؤمنين المرتضى

كيف لم يستعجل الله لهم بانقلاب الأرض أو رجم السما

لوسبطي قيصر أو هرقل فعلوا فعل يزيد ما عدا^(٣٤)

إنّ هذه النماذج تتفاوت في سماتها الفنية من حيث كثافة العنصر الصوري حيناً ، واعتداله حيناً آخر ، وندرته - كما في النموذج الأخير عن واقعة كربلاء - حيناً ثالثاً ، . . . فالنص الأخير وهو مصوّغ للإنشاد والتفجّع لا بدّ أن تطبعه اللغة المباشرة نظراً لكون الصورة تستدعي التأمل والدقة في استخلاص الدلالة ، وهو أمر يتنافى مع دلالة النص التي تستهدف التصعيد العاطفي واستحضار الذكريات المرتبطة بفاجعة الطفّ ، . . . لكن : بما أنّ الصورة الفنية - في الحين ذاتها ، تمتلك إمكانية التفجير العاطفي حينئذٍ فإنّ اللجوء إليها تفرضه الضرورة الفنية : شريطة أن تطبعها الألفة والبساطة والوضوح ، وهذا ما توفّر الشاعر عليه فعلاً ، من نحو الصور (للحنى

(٣١) نفسه : ج ٢ ، ص ٣٣٠ .

(٣٢) نفسه : ص ٣٠٤ .

(٣٣) نفسه : ص ٤٠٦ .

(٣٤) نفسه : ص ١٤٤ ، ٤٨ .

شجوا ، وللعين قذى) (بانقلاب الأرض أو رَجْمِ السما) (لوبسبطي قيصرا وهرقل) الخ ، حيث إنّ الصورة الرمزية (قذى) والاستعارية (الانقلاب والرجم) والتضمينية (قيصر وهرقل) : تعدّ مألوفة تماماً في خبرة المتلقي : كما هو واضح

وإذا اتجهنا إلى النماذج الأخرى ، وجدناها تتوزع بين عنصرٍ صوريٍّ مكثف : تتنوع أشكاله : بدءاً من الصور الحكيمة والاستدلالية التي تطبع سائر كبار الشعراء من نحو (وآفة الأخبار إلّا رواها) (وطلاق من عزم الطلاق ثلاث) (قد يهلك النسر وفي ريشه) (يخدع بالشهد مذاق الفتى) (لا بد للبطنة من خصّة) (ومن يشرب بصاف غير رنق) . . . إنّ أمثلة هذه الصور هي التي تكسب الشعر طابع العمق والحكمة التي تصبح أمثلاً سائرة : فيما يميّز بها كبار الشعراء في صور الأدب . . . كما أنّ التقنيات الفنية الأخرى من نحو الجمع بين (التجانس الصوتي والصوري) مثل قوله : (عانقوا الهضبة وكانوا هضبة) تجسّد جمالية فائقة في ميدان التركيب الصوري ، حيث إنّ الهضبة وهي ما ارتفعت من الأرض ، قد جانس الشاعر بينها وبين كون الشهداء كانوا (هضبة) - وهي رمز لعلو الشخصية ، فجاء التجانس بين الصوتين (أي الهضبة بمعنيها المتقدمين) فائقاً بالغ الجمال دون أدنى شك . . . كذلك نجد الجمع بين (التوازن الصوتي والفكري) يأخذ سمته الفائقة في صياغة العبارة ، من نحو : (أنبتّه تحت الصفائح - لو يرى ودعوته خلف الجنادل - لويحي) فإنّ كل عبارة في الشطر الأول توازنت وتقابلت مع عبارات الشطر الأول (أنبتّه - دعوته) (تحت - خلف) (الصفائح - الجنادل) (لو يرى - لويحي)

أما التوازن فلأجل الإيقاع المتماثل بين العبارتين ، وأما التقابل فلأجل تضاد وتماثل الدالّتين (يرى - يحي) (تحت - خلف) الخ

هذه التقنيات الفنية : إذا أضفنا إليها عناصر الصور الحكيمة والاستدلالية التي لحظناها ، وإلى الصورة التفرّيعية التي تزيد النص ثراء وعمقاً من نحو ما نلاحظه في البيت :

هي الكفّ مضن تركها بعد دائها وإن قطعت شانت ذراعاً ومعضباً

حيث فصل الكلام عن أطراف هذه الصورة التي تمثّل كفّاً أصابها الداء ، فإذا

تركت استفحل الداء ، وإن قطعت قَبَّحت الذراع والمعصم ، . . . كل أولئك - أي عمق الصورة من جانب ، واعتمادها العنصر الاستدلالي من جانب آخر ، وإخضاعها لتوازنات وتجانسات إيقاعية ودلالية من جانب ثالث : يكسب النتاج الفني ثراء كبيراً دون أدنى شك بالنحو الذي لحظناه .

* * *

وإذا تركنا هذا الشاعر ، واتجهنا إلى أسماء أخرى ، وجدنا أن للشاعر المذكور ، تلميذاً برز بدوره في ميدان الشعر ، بحيث فرض نتاجه على العصور الأدبية ، واحتلّ موقعاً مماثلاً للموقع الذي لحظناه عند الشعراء الكبار مما عرضنا لهم ، ألا وهو :

مهيار الديلمي

قلنا ، أن هذا الشاعر قد تتلمذ على يد الشريف الرضي ، وحينئذ نتوقع أن يفيد منه شعرياً وفكرياً ، وهذا ما حصل بالفعل ، فقد اتَّسم بطوابع ماثلة لأستاذه من حيث بداوة اللفظ وامتزاجه بشيء من الإشراق ، ومن حيث الإحكام والتوكؤ على الصورة بمستوياتها المختلفة دون أن يغرق فيها ، ومما لا شك فيه أنه يعدّ في مقدمة شعراء العصر ممن يضطر المؤرِّخون إلى رصفه مع قائمة الشعراء الذين تقدّم الحديث عنهم : وإن كان ثمة تفاوت بين واحد وآخر منهم .

وأياً كان ، بمقدورنا أن نلاحظ السمات الفنية والفكرية في شعره من خلال أي نموذج ننتخبه من نتاجه مثل تمجيده لأهل البيت عليهم السلام في النموذج التالي :

خصمت ضلالي بكم فاهتديت	ولولاكم لم أكن أهتدي
وجردتموني وقد كنت في	يد الشرك كالصارم المغمد
ولا زال شعري من نائح	ينقل فيكم إلى منشد
وما فاتني نصركم باللسان	إذا فاتني نصركم باليد ^(٣٥)

فالنص يكشف عن كون : اللغة الشعرية مألوفة ، موشحة بشيء من العنصر

الصوري (خضمت ضلالي) (وجرّدتموني . . . الخ) ، وما لا شك أنّ هذه الصورة تظل ذات طرافة وعمق وفكر ، فقد اهتدى الشاعر إلى الإسلام - بعد أن لم يكن مسلماً - وهذا أمر له خطورته ، والمهم بعد ذلك أن يشكر الله هذه النعمة وأن يعمل من أجل الإسلام ، وهذا ما عبّر عنه في الصورة (الرمزية) أو (الاستعارية) التي تقول : بأنّه كان في زمن الشرك « صارماً مغمداً » ثم « جرّد » سيفه في زمن الإسلام ، والأهم من ذلك كلّهُ أنّه مَدِين إلى أهل البيت (ع) في تجريدهم إياه صارماً بعد أن كان مغمداً ، ولذلك لا بدّ أن يمجّدهم وأن يتفاعل مع حياتهم الإسلامية ، فيهدف :

وما فاتني نصركم باللسان إذا فاتني نصركم باليد
ولعلّ « الطرافة » في الصورة - ونعني بها الجدّة - تتجسّد في نموذج آخر يفصح من خلاله تفاعله مع مبادئ أهل البيت عليهم السلام :

هداكم هو الدنيا ، واعلم أنّه يبيّض يوم الحشر سود الصحائف
إنّ « ألفه اللغة » مع « طرافة » الصورة التي تنسب إلى الألفة أيضاً تتجسّد بوضوح في أمثلة هذه الصورة التي تستهدف القول بأنّ : موالاته أهل البيت عليهم السلام هي الدنيا والآخرة جميعاً وليست أحدهما دون الأخرى . . . ولعلّ النموذج الثالث من « الصور » الشعرية التي نتقدم بها تكشف عن مزيد من « الطرافة » التي قلنا بأنّ شعر مهيار يتميّز بها :

هو الضعف كان كميناً ، فهبّ ، لدى كربلاء بريح عصف
قتيل به ثار غلّ النفوس كما نغرّ الجرح حكّ القروف^(٣٦)

إنّ صورة « الحكّ للقرشرة المتجمّدة على الجرح ثم ما يستتبع مثل هذا الحك من عودة الجرح من جديد » تعدّ صورة « طريفة » ترمز إلى الثارات التي يحقّقها أعداء أهل البيت (ع) منذ يوم « بدر » . . .

وإذا كانت الألفة والطرافة في العنصر اللفظي والصوري يتجسّدان بوضوح ،

فإنَّ الحَفَّةَ في العنصر « الإيقاعي » تجسّد سمة أخرى فنية في نتاج هذا الشاعر ، ولنقرأ نماذج من تمجيده لعلّي (ع) في قصيدته اللامية :

إن كنت ممن يلج الوادي فسَلْ بين البيوت عن فؤادي ما فعل
الطَّيِّبُونَ أَزْرَأَ تَحْتَ الدُّجَى الكائنون وزراً يوم الوجل
أشدّد يداً بحب آل أحمد فإنَّه عقدة فوز لا تحلَّ

* * *

حتى إذا دارت رحي بغيهْم عليهم ، وسبق السيف العذل

* * *

ما بين يمينك وبين أختها إلّا كما بين منّاك والأجل
فشحذت تلك الظباء وحفرت تلك الرُّبى ، وأضرمت تلك الشُّعل^(٣٧)

النموذج الأخير وحده كافٍ في التدليل على « إيقاعية » النص وجماليته ، حيث أضفى (ما يسمى في اللغة البلاغية الموروثة : الترصيع) جمالية فائقة على الإيقاع بحيث يتحسسها المنذوق الأدبي بنحو يستثير فيه الدهشة والانبهار حيال جماليته : كما هو واضح .

كما أنّ تجانس (الدجى ، الوجل) (أزر ، وزر) كافٍ في التدليل على غنط آخر من « إيقاعية » العبارة ، مما يكسبها ذلك جميعاً : جمالية ملحوظة بالنحو الذي تحدثنا عنه

* * *

شعراء آخرون

الأسماء المتقدمة تمثل أسماء شمخت شعرياً فرضت أولويتها الفنية على جميع عصور الأدب . . . وهناك أسماء أخرى تفاوتت في درجة النضج الشعري ، لكنها بعامة تعدّ أسماء لها أهميتها الفنية والفكرية أيضاً (أي : التزامها الإسلامي) ، وفي مقدمتها :

الصاحب بن عباد ، والحسين بن الحجاج ، وابن حماد العبدى ، والناشئ الصغير وسواهم . . .

أما الناشئ الصغير

فقد اشتهر بالتزامه ، وبمؤدته لأهل البيت عليهم السلام ، وبذيق بعض نتاجه حتى أصبح مثلاً يتردد على الألسن ، بل أن المتنبي - كما يقول المؤرخون - كان يختلف إليه في أول نشأته ، . . ولا أدل على ذلك من أن بعض نتاجه أصبح نموذجاً يضطلع الشعراء المتأخرون بتخميسه أو تشطيره : كما هو دأب شعراء العصر الوسيط - كما سنرى ، ويمكننا ملاحظة نتاجه في نماذج من نحو :

بآل محمد عُرف الصواب	وفي أبياتهم نزل الكتاب
.....
عليّ الدرّ والذهب المصفى	وباقى الناس كلهم تراب ^(٣٨)
ومن نحو قوله عن أهل البيت (ع) :	
رجائي بعيد ، والممات قريب	ويخطيء ظني ، والمنون تصيب
.....
هم حسنات العالمين بفضلهم	وهم للأعادي في المعاد ذنوب ^(٣٩)

إن أمثلة هذه النماذج ، تكشف عن البعد الفني لدى هذا الشاعر ، فاللغة تمضي مناسبة ، سهلة ، واضحة ، مشرقة ، والصورة تصاغ بنفس الوضوح والألفة ، . . . تتعمق دون أن تتشعب إلى جداول ، إنها تصاغ (صوراً تمثيلية) بسيطة مفردة ، فعليّ (ع) (درّ) و (ذهب) ، والعادي من الناس (تراب) ، . . . وأهل البيت (ع) (حسنات) بالنسبة لمحبيهم ، وهم (ذنوب) بالنسبة لأعاديهم . . . هكذا تصاغ الصورة ببساطة كبيرة ولكنها ذات غناء وعمق كبير ، حيث إن صورة (الحسنات) - وهو

(٣٨) الغدير : ج ٤ ، ص ٢٥ ، ٢٦ .

(٣٩) نفس المصدر : ص ٣١ ، ٣٢ .

استخدام (تضيئي) أيضاً فضلاً عن كونه « تمثيلاً » - تسمح للقارئ بأن يستوحي منها بأن مودتهم تتسبب في تسجيل الحسنة ، ومعاداتهم تتسبب في تسجيل السيئة ، ... كذلك فإن تمثيلهم درأً وذهباً يظلّ صوراً بسيطة كل البساطة ، لكنها عميقة كلّ العمق : نظراً لما نعرفه من أنّ عينة مثل الدرّ والذهب : من حيث مادتهما وقيمتها مقابل التراب وانعدامه قيمياً : يظلّ أمراً متواسقاً مع الدلالة التي استهدفها الشاعر في تمجيده لأهل البيت عليهم السلام . . .

إنّ أمثلة هذه النماذج ، يمكننا أن نظفر بها بنحو ملحوظ لدى شاعر آخر أيضاً ، وهو :

الصاحب بن عباد

إنّ هذا الشاعر - وهو إسم برز في ميدان الرسائل والنثر الفني والتألفي (أي : الإبداعي والوصفي) كما سنرى لاحقاً - يعدّ في طليعة الأدباء الذين فرضوا فاعليّاتهم على عصور الأدب العربي ، مضافاً إلى موقعه الاجتماعي - حيث كان وزيراً ، فيما سحب هذا الموقع آثاره على المناخ الأدبي : نظراً لما يستتليه من تفجير لنشاطات أدبية تفرضها طبيعة العلاقات بينه وبين الأدباء الآخرين ، ... ولكن ما يعيننا هو : نتاجه الشعري ، في نماذج الالتزامية التي عُرف بها ، فيما ميّزت شخصيته بهذا الطابع ، وهو طابع يتصاعد بموالاته للنبي (ص) وأهل بيته إلى درجة الفناء الكامل ، وهذا من نحو قوله - وقد سار مثلاً على الألسن :

مواهب الله عندي جاوزت أمل	وليس يبلغها قولي ولا عملي
لكن أشرفها عندي وأفضلها	ولايتي لأمرير المؤمنين علي ^(٤٠)
ومن نحو :	

أبا حسن لو كان حبك مدخلي	جهنم كان الفوز عندي جحيماً
وكيف يخاف النار من هو موقن	بأنك مولاه وأنت قسيمها ^(٤١)

(٤٠) أدب الطف : ج ٢ ، ص ١٤٦ .

(٤١) نفس المصدر : ص ١٤٦ .

ونحو :

بلغت نفسي منهاها برسول الله من حاز
بالموالي آل طه المعالي وحوها^(٤٢)

ونحو :

وقالوا : عليّ علا ، قلت : لا
فإنّ العلي بعليّ علا^(٤٣)

ومن نحو :

قالت : فمن باهل الطهر النبي به
قالت : فمن قاتل الأقوام إذ نكثوا
فقلت : تاليه في حلّ ومرتحل
فقلت : تفسيره في وقعة الجمل

.....

.....

قالت : فمن صاحب الخوض الشريف غداً
قالت : فمن ذا لواء الحمد يحمله
قالت : أكلّ الذي قد قلت في رجل
قالت : فمن هو هذا الفرد سمه لنا
فقلت : من بيته في أشرف الحلل
فقلت : من لم يكن في الروع بالوجل
فقلت : كلّ الذي قد قلت في رجل
فقلت : ذاك أمير المؤمنين علي^(٤٤)

إنّ هذه النماذج وسواها تكشف عن الطابع الفكري والفني للشاعر . . . أما
الطابع الفكري ، فإنّ النماذج المتقدمة تفصح عن ذلك بوضوح ، فيما لا حاجة إلى
التعقيب عليها

وأما فنياً

فإنّ هناك سمات خاصة تميّز نتاج الشاعر بحيث تجسّد - كما هو طابع السلوك
للشخصية - ملامح الشاعر وتفرزه عن الآخرين . . ففي النموذج الأخير مثلاً نجده
يتجه إلى عنصر « الحوار » و « التكرار » و « التقابل » و « التوازن » : مع ملاحظة أنّ
الهيكل الخارجي للنص يقوم على (القصة الحوارية) (قالت : فقلت) بحيث يتكرّر

(٤٢) نفسه : ص ١٤٠ .

(٤٣) الغدير : ج ٤ ، ص ٤١ .

(٤٤) نفس المصدر : ص ٤٠ ، ٤١ .

هذا الحوار (أي : أدواته التي تقوم على طرفي المحاوره) في جميع الأبيات ، وهو نموذج متميز كما هو واضح ، يُضفي على القصيدة جمالية خاصة نابعة من حيوية عنصر الحوار نفسه ، ومن تكراره على نسق إيقاعي واحد متآزر مع إيقاع الشعر ذاته ، . . . يضاف إلى ذلك ، أن الأجوبة تتم صياغتها وفق أنماط مختلفة من العبارات تناسب وطبيعة السؤال ، مع تركيز وانتقاء تتطلبه لغة الشعر نفسه ، . . . فمثلاً عند سؤالها عن صاحب الحوض : جاء الجواب بأن صاحبه في أشرف الحلل : حيث يتناسب الموقع الأخروي لبطل القصيدة مع طبيعة مهمته الاسعافية : إذ لا بد من أن يحتلّ موقعاً أكبر من الناس ، . . . وعند سؤالها عن قسيم النار ، جاء الجواب بأنه من هو أذكى من الشعل ، حيث نلاحظ التناسب هنا (من زاوية أخرى) هي : التجانس والتقابل بين النار وشعل الذكاء للبطل ، حيث يتجانسان (النار والذكاء) من حيث مادتهما ، ولكنهما يتضادان من حيث وظيفتهما ، فالأولى معدّة للإحراق ، والأخرى : لممارسة العمل العبادي ، . . . وهكذا بالنسبة لسؤالها عن حامل لواء الحمد حيث جاء الجواب بأنه من لم يكن وجلاً من الرُوع ، حيث يتناسب حمل اللواء مع البطولة ، . . . وكذا نهاية الحوار الذي يتضمن السؤال (أكلّ الذي قلت في رجل ؟) وجوابه بنفس الصياغة (كلّ الذي قد قلت في رجل) وهو غلط آخر من الصياغة القائمة على ما هو مألوف من لغة الحديث اليومي حيث يجب الشخص بنفس اللغة المتضمنة للسؤال : تعبيراً عن توكيد الحقيقة المطروحة في السؤال . . .

ويلاحظ أنّ عنصر (التكرار) يتكرّر في نتاج هذا الشاعر ، مثل تكرار ، للشطر الآتي (لم يعلموا أنّ الوحي هو الذي) حيث يورده عشر مرات متعاقبة في إحدى قصائده ، . . . ومثلما تكراره لعبارة (اذكروا) (اذكرا) في مستهل البيت في قصيدة ثالثة ، . . . ورابعة عبارة (أيا ربّ) في قصيدة أخرى ، وعبارة (هل مثل) في سواها ، وهكذا . . .

ويلاحظ أيضاً ، أنّ سمات فنية متنوعة يستثمرها في تطبيع نتاجه بما هو طريف ومثير مثل قوله : (فإنّ العلّى بعليّ علّا) حيث جانس بين علي (ع) والعلّا ، فضلاً عن مجتسه (علّا) لهما أيضاً . . . وهكذا نجد أنّ عناصر الحوار والتكرار والتجانس والتقابل وسواها : يستثمرها الشاعر في تطبيع نتاجه بما هو مثير فنياً . . . والمهم بعد

ذلك ، أن هذه السمات الفنية مقترنة بالتزامه الفكري جعلت بعض نتاجه أبياتاً سائرة على الألسن في مختلف عصور الأدب - كما هو ملحوظ في النماذج أعلاه ، وهو أمر نلاحظه لدى شاعر آخر عُرف بالتزامه أيضاً وهو :

الحسين بن الحجاج

هذا الشاعر يعدّ ملتزماً في نتاجه بنحو ملحوظ ، كما أنّ اسمه يقترن لدى أكثر من مؤرخ أدبي بأسماء شائعة شعرياً مثل : امرئ القيس : من حيث ابتداعه لبعض الأساليب ، ويكفي أنّ الشاعر المعروف الشريف الرضي قد جمع (في حياة الشاعر) منتخبات من شعره : تعبيراً عن اهتمامه بقيمته الفنية والفكرية حيث إنّه (فكرياً) يعدّ من الشعراء الملتزمين إسلامياً كما قلنا ، كما أنّه (فنياً) ، قدّم نتاجاً بنحو أصبحت نماذج منه : أمثلة تتردّد على الألسن ، من نحو قوله :

يا صاحب القبة البيضاء في النجف من زار قبرك واستشفى لديه شفي
ومنها :

كان النبي إذا استكفالك معضلة من الأمور - وقد اعيت لديه - كُفي^(٤٥)
إنّ أمثلة هذا النموذج - بالرغم من أنّه لا يتضمن عنصراً (صورياً) - إلّا أنّه يفرض فاعليته على المتلقي : طالما نعرف - فنياً - أنّ أهمية الشعر لا تنحصر - كما كرّرنا - في صوره التركيبية (من تشبيه ، ورمز ، ونحوهما) بل أنّ العبارة الشعرية (من حيث الجرس ومن حيث متانتها وإحكامها) تلعب دوراً كبيراً في إضفاء الأهمية عليه كما أنّ (الدلالة) حينها تنتقي ما هو مثير عاطفياً - أي : العنصر العاطفي في القصيدة - تترك أثرها على المتلقي فنياً ، والنموذج المتقدّم ينتسب إلى الشعر الذي تسهم (الطريقة العاطفية) منه ، في تفجير الإثارة لدى القارئ : مضافاً إلى صياغة ذلك وفق أساليب لفظية مثل : المخاطبة ، والجمل الاعتراضية ، وأدوات الشرط ، وبناء المجهول : كلّ أولئك يسهم في تحقيق المتعة الفنية للنص ، وهو أمر يتوفّر بوضوح في

النموذج المتقدم ، حيث إنّ (الدلالة العاطفية) متمثلة في استشفاء المريض عبر زيارة الإمام (ع) ، وفي كونه صاحب القبة المنورة : تتصاعد بعواطف القارئ إلى درجة مثيرة فنياً ، وحيث إنّ طريقة صياغة ذلك وفق أدوات نحوية أو لفظية مثل أداة الشرط وجوابها (مَنْ زار قبرك - شفي) (إذا استكفأك - كفي) ثم صياغة الجواب : مبنياً للمجهول (كُفي ، شُفي) فضلاً عن الجملة الاعتراضية (أو ما يسمّى في اللغة البلاغية المروثة بـ « الاستطراد ») وهي جملة (وقد أعيت لديه) : كل أولئك يسهم - كما قلنا - بإضفاء المتعة الجمالية على النص ، مما يفسّر لنا سبب إشاعة هذه القصيدة على الألسن ، والاستشهاد بها في أكثر من جيل ، وهو أمر لحظناه لدى الشعراء الذين تقدّم الحديث عنهم : الناشئ الصغير ، الصاحب بن عباد ، والشاعر الذي نحن في صدد الحديث عنه ، . . . ونلاحظه أيضاً لدى شاعر آخر فرض اسمه على خارطة الشعر في مختلف عصره ألا وهو الشاعر :

العبدى البصري

إنّ هذا الشاعر يتميّز بغزارة النتاج ، وبتوفره على تقنيات فنية وفكرية جعلته موضع اهتمام مؤرخي الأدب ، كما جعلت بعض نماذجه تتردّد على الألسن - كما قلنا - ، ومن ذلك قصيدته التي جاء فيها عن أهل البيت (ع) :

بعض بطيبة مدفون وبعضهم	بكر بلاء ، وبعض بالغريرين
وأرض طوس وسامراء قد ضمنت	بغداد بدرين حلا وسط قبرين

أبكي على الحسن المسموم مضطهداً	أم الحسين لقى بين الخميسين
--------------------------------	----------------------------

لا زلت أبكي دماً ينهل منسجماً	للسيدين القتيلين الشهيدين
-------------------------------	---------------------------

الضارعين إلى الله المنيبين	المسرعين إلى الحق الشفيعين
----------------------------	----------------------------

الشاهدين على الخلق الإمامين	الصادقين عن الله الوفيين
-----------------------------	--------------------------

العابدين التقيين الزكيين	المؤمنين الشجاعين الجريئين
--------------------------	----------------------------

الحجّتين على الخلق الأميرين الطيّبين الطهورين الزكيين . . الخ . (٤٦)

إنّ هذا النموذج بما يتضمنه من تصعيد عاطفي يتصل بقوله (بعض بطيبة مدفون . . . الخ) فرض تردّده على الألسن وإنشاده في المجالس مما خبره الخاص والعام ، كما أنّ صياغة (الجمل المثناة) واحتفاظ شطري البيت بها : أضفى جمالية فائقة على القصيدة (من حيث الإيقاع الصوتي) لها . . . ولنستمع إلى قوله أيضاً :

مودّتكم أجز النبي محمد	علينا فأمّنا بذاك وصدقنا
وعهدكم المأخوذ في الذر لم نقل	لأخذه : كلّاً ، ولا ، كيف أو أنّ
قبلنا وأوفينا به ثم خانكم	أناس ، وما خنا ، وحالوا وما حلنا
طهرتم فطهرنا بفاضل طهركم	وطبتم ، فمن آثار طيبكم طبنا
فما شئتم شئنا ومهما كرهتموا	كرهنا ، وما قلتم : رضينا وصدقنا
فنحن مواليكم نحنّ قلوبنا	إليكم ، إذا إلف إلى إلفه خنا (٤٧)

فبالرغم من أنّ قافية القصيدة لم تقم على انتخاب المفردات ذات الصوت الموحد بقدر ما وحد القافية ضمير المتكلم ، إلّا أنّ إيقاع القافية فرض هيئته على أذن المتلقّي وأكسبها جمالية فائقة ، . . . والمهم - بعد ذلك - هو : أنّ (التصعيد العاطفي) في القصيدة هو الذي أكسبها قيمة فنية : فيما كرّرنا بأنّ (العناصر العاطفية واللفظية في حديثنا عن الشاعر الحسين بن الحجاج) لا تقل فاعليتها الفنية عن فاعلية العنصر (الصوري) وهو ما نلاحظه في النموذج المتقدّم وفي سواه . . .

بيد أنّه ينبغي القول بأنّ هذا الشاعر يجمع في نتاجه بين القصيدة المباشرة والقصيدة الصورية ، أو أنّه يجمع في القصيدة الواحدة بين هذين النمطين من الصياغة ، وهو أمر يمكن ملاحظته في إحدى قصائده التي تردّد مؤرخو الأدب في نسبتها إلى هذا الشاعر وبين نسبتها إلى شاعر آخر يلقّب بـ (العبدى) أيضاً فيما تحدّثنا عنه في فترة الإمام الصادق (ع) ، . . . وقد جزم أكثر من مؤرخ بأنّ هذه القصيدة للشاعر المشار

(٤٦) نفسه : ص ١٦٢ ، ١٦٤ .

(٤٧) نفسه : ص ١٥٨ .

إليه (أي : سفيان بن مصعب العبدي الكوفي : المعاصر للإمام الصادق (ع)) ، بينا نجد أنها للشاعر المتأخر (علي بن حماد العبدي البصري) . . . يدلنا على ذلك - وهو أمر لم ينتبه عليه مؤرخو الأدب - أن (انعبدي المتأخر) يختم غالبية قصائده بالثناء على شعره وتسجيل اسمه في ختام القصيدة ، من نحو قوله :

وظنَّ (ابن حماد) جميلُ برِّه وأحرى به ألا يخيب به ظنا^(٤٨)
ونحو قوله في قصيدة ثانية :

إليك من (ابن حماد) قريضا هو الياقوت أو أبهى صفاء^(٤٩)
وقوله في قصيدة ثالثة :

ولن يرجو (ابن حماد عليّ) بحسن مديهم إلا الثواب^(٥٠)
وقوله في قصيدة رابعة :

وأنا الشاعر (ابن حماد) الناظم فيهم قلائد الأشعار^(٥١)
وقوله في قصيدة خامسة :

لعلَّ (ابن حماد) يجرّد سيفه ويقتص من أعداء ساداته الغر^(٥٢)
وفي قصيدة سادسة :

وإن (عليّاً العبدي) ينشي بمدحكم القوافي والحروف^(٥٣)
وفي قصيدة سابعة :

ومدح (ابن حماد) لآل محمد سيجزى يوم المرء يجزي بما سعى^(٥٤)
وفي قصيدة ثامنة :

(٤٨) نفسه : ص ١٥٩ .

(٤٩) أدب الطغ : ج ٢ ، ص ١٧٩ .

(٥٠) نفس المصدر : ص ١٨١ .

(٥١) نفسه : ص ١٨٤ .

(٥٢) نفسه : ص ١٨٥ .

(٥٣) نفسه : ص ١٨٨ .

(٥٤) نفسه : ص ١٩٢ .

سيعطى (ابن حمّاد) من الآل سؤاله ويعلوه ظل في الأنام ظليل^(٥٥)
وفي قصيدة تاسعة :

فما (العبدى) عبدكم (عليّ) ليطرفكم بما لا يستطيب^(٥٦)
وفي قصيدة عاشرة :

وما جسّد (العبدى) فيهم مدائحاً فيحسن في تجسيدها ويحيد^(٥٧)

إنّ هذه القصائد العشر وسواها مما ختمت جميعاً بتسجيل اسم الشاعر (ابن حمّاد) تارة ، و (العبدى) تارة أخرى (حسب متطلبات (الإيقاع) ، تؤكّد لنا أنّ القصيدة التي نعزّم تحليلها ودراستها فنياً هي للعبدى هذا ، وليست للعبدى الذي عاصر الإمام الصادق (ع) ، حيث جاء في نهاية القصيدة قوله :

فاستجل من خاطر (العبدى) آنسة طابت ولو جاوزت مغناك لم تطب
لذلك يستطيع مؤرخ الأدب بأن يجزم بأنّ القصيدة التي مطلعها :

هل في سؤالك رسم المنزل الحرب براء لقلبك من داء الهوى الوصب
إنّها للعبدى البصري : بقرينة تذييلها باسم الشاعر اتّساقاً مع سائر قصائده . .

والمهم بعد ذلك ، أن نعرض للسمات الفنية التي أشرنا إلى أنّ الشاعر المشار إليه لم يحصر نتاجه في اللغة الشعرية المباشرة (كما هو طابع بعض الشعراء) كما لم يحصره في اللغة الصورية (كما هو طابع آخرين) بل جمع بين اللغتين ، . . . مضافاً إلى توفّره على سمات أخرى ، منها : توشيح قصائده بالإطراء عليها فنياً ، ومنها : تذييلها باسمه : مما تشكّلان سمة يكاد يختص بها هذا الشاعر ، ومنها : اتّسامها بالطول ، فضلاً عن غزارة الإنتاج بعامة . . . ويمكن ملاحظة جانب من سماته الفنية في نماذج من قصيدته المشار إليها ، من نحو قوله :

ما هزّ من عطفني من شوق إلى وطني ولا اعتراني من وجد ومن طرب

(٥٥) نفسه : ص ١٩٤ .

(٥٦) نفسه : ص ١٩٦ .

(٥٧) نفسه : ص ١٩٨ .

مثل اشتياقي من بُعدٍ ومنترج خير الرجال وهذا أشرف الترب
 إن كان عن ناظري بالغيب محتجباً فإنّه عن ضميري غير محتجب

 وكنت قطب رحي الإسلام دونهم ولا تدور رحي إلا على قطب

 ولا نسل حساماً يوم ملحمة إلا ونحجبه في رأس محتجب
 جم الصلادم ، والبيض الصوارم ، والزرق اللهازم ، والماذي واليلب

 من كل مجتهد ، في الله معتضد بالله معتقد ، لله محتسب^(٥٨)

هذه الأبيات قد اقتطعناها من قصيدة ذات حجم طويل ، فيما يمكن أن نعرض من خلالها : للسمات الفنية التي توفّر عليها هذا الشاعر : إيقاعياً ، وصورياً ، ولفظياً . . .

أما إيقاعياً : فإنّ هناك أكثر من عنصر (صوتي) ساهم في إضفاء الجمال على النص ، فإذا تجاوزنا عنصريّ (الوزن والقافية : من حيث جماليّتها التي يتحسها المتذوق بوضوح) نجد أنّ (التجانس الصوتي) من جانب ، و (تداخل القوافي) في البيت والحدّ ، - أو ما يسمّيه البلاغيون بالترصيع - يلعبان دوراً ملحوظاً في جمالية العبارة . . . البيتان الأخيران - على سبيل المثال - قد اعتمدا عنصر القوافي في البيت الواحد (الصلادم ، الصوارم ، اللهازم) و (مجتهد ، معتضد ، معتقد) : لكنّ مما يضيفي مزيداً من الجمال هو : اقتران ذلك بـ (التجانس الصوتي) حيناً ، . . . فالبيت الأخير : تضمّن عنصر (التكرّر) لعبارة (الله تعالى) ، كل واحدة منها مسبوقة بحرف متميّز عن الآخر (في الله) (بالله) (لله) : فالحروف (في ، ب ، ل) ، و (اقتران) هذا كله مع (تداخل القوافي - في الله معتضد ، بالله معتقد ، لله محتسب) أضفى جمالية ملحوظة على النصّ دون أدنى شك بيد أنّ المهم بعد ذلك هو أنّ هذا (التماثل) يتم من خلال (التخالف) أو ما نسميه (التماثل من خلال التضاد ، أو التضاد من خلال

التمائل) ، أي : هناك دلالات أو عبارات متباينة : لكنها تجتمع عند محور مشترك بينها ، أو هناك دلالات أو عبارات متماثلة : لكنها تفرق فيما بينها بنحو يجعلها مستقلة عن الأخرى ، فالحروف الثلاثة المشار إليها (متباينة) في دلالاتها ، لكنها تقترن بعبارات (متماثلة) في صيغها (الله تعالى) . . .

هذا اللون من الصياغة يظل على صلة بالمفهوم الفني القائل بأن الصوت والصورة : إذا تمازجا في العبارة الشعرية : يكسبها مزيداً من الجمال ، . . . وهذا ما لحظناه بوضوح في البيتين المتقدمين : حيث تمازج الإيقاع (تداخل القوافي) مع صور (التماثل من خلال التضاد) . . .

ويمكننا أن نتابع سائر الأبيات لنجد هذا التمازج ملحوظاً بشكل لافت ، . . . لنقرأ البيتين اللذين قبلهما أيضاً :

وكنـت قطـب رـحى الإـسلام دونهم ولا تدور رـحى إلّا على قطـب
ولا تسـلّ حـساماً يوم ملحـمة إلّا وتحـجبه في رأس محتـجب

فصورة (قطب رحي الإسلام) عندما (كرّرها) من خلال التأكيد بأن الرحي لا تدور إلّا على القطب : يكون بذلك قد (جانس) بين العبارات من خلال التكرار ، كما يكون بذلك قد (زواج) بين صورتين : أحدهما تعلّل الأخرى ، أي : أن قوله (ولا تدور رحي إلّا على قطب) هو تعليل للصورة الأولى (وكنـت قطـب رـحى الإـسلام) ، أو هي : في المصطلح البلاغي الذي اخترناه يطلق عليه بـ (الصورة الاستدلالية) لأنها تستدلّ على توضيح الشيء وتعميقه بدلاً من اللجوء إلى التشبيه أو الاستعارة أو التمثيل . . . وكذلك البيت الآخر :

ولا تسـلّ حـساماً يوم ملحـمة إلّا وتحـجبه في رأس محتـجب

فالعبرة الأخيرة (تحجبه في رأس محتجب) ، فضلاً عن كونها تتضمن (صورة) طريفة هي : احتجاب الحسام في رأس من محتجب عنه . . .

ونتابع السمات الفنية في النموذج المتقدم ، لنجد أن (الصورة) وحدها أو (القيم اللفظية) وحدها : تبرز في صياغات فنية طريفة ، مثل صور (التقابل) و (التماثل) : بخاصة في هذا البيت :

أزكى ثرى ضمّ : أزكى العالمين ، فذا خير الرجال ، وهذا أشرف الترب
 حيث (قابل) بين القبر والشخصية ، فالشخصية (هي أزكى العالمين) والقبر هو
 (أشرف الترب) ، كما (مائل بين تزكية كل من الشخصية والقبر ، فالقبر هو (أزكى
 ثرى) والشخصية هي (أزكى العالمين) وهكذا نجد بهذا اللون من (التقابل
 والتماثل) بما يواكبها من التجانس والتكرار الخ ، إنّ الشاعر يتصاعد فنياً بهذه القصيدة
 وبسواها مما لم نعرض لها



شعراء من المغرب

الأسماء المتقدمة تمثل شعراء المشرق في العراق وبلاد الشام ونحوهما مما شهدت
 نشاطاً يحتل المساحة الكبرى من خارطة الشعر . . . وإذا انجهدنا إلى المغرب وجدنا أنّ
 شعراء الأندلس مضافاً إلى شعراء مصر والبلاد المغربية ، تفرز أسماء فرضت فاعليتها
 الفنية أيضاً : بخاصة أنّ غالبية هذه البلدان أتيح لها - كما ذكرنا - استقلالاً عن مركز
 السلطنة في بلاد المشرق ، واستطاعت أن توفر مناخاً سياسياً - رسمياً أو شعبياً -
 يتعاطف مع مبادئ النبي وأهل بيته (ع) ، مما أفرزاً أسماء شعرية توفرت على نتاج سوي
 في ميدان الشعر والنثر . . . وفي مقدمتها : الشاعر المعروف :

ابن هاني الأندلسي

أتيح لهذا الشاعر الذي نشأ في الأندلس أن يحط رحاله أو أن يتنقل بين بلاده
 وبلاد مصر حيث الدولة الفاطمية ، وحيث انسحب هذا المناخ السياسي والفكري على
 نتاجه الشعري ، فأفرز نماذج شعرية تصبّ في حقل الأدب الإسلامي الملتزم (بخاصة :
 مودة النبي (ص) وأهل بيته (ع))

ومن الحقائق المعروفة لدى مؤرخي الأدب ، أنّ هذا الشاعر يمثل أبرز شاعر
 عرفته البيئة المغربية ، حتى أنّ المؤرخين أشاروا إلى أنّ بيئة المشرق إذا كانت قد أفرزت
 الشاعر المتميّز (المتنبي) فإنّ بيئة المغرب أفرزت شاعراً مماثلاً هو (ابن هاني

الأندلسي) ، ... والمهم أن هذا الاسم يظل واحداً من شوامخ الشعر العربي الذي خبّرتّه عصور الأدب ... ولكن الأهم من ذلك هو أن صدوره عن فكر ملتزم بمودة النبي (ص) وأهل بيته (ع) يظل هو العنصر الذي يكسب نتاجه قيمة ضخمة دون أدنى شك ... كما أن سماته الفنية التي تميّز بها متآزرة مع السمة الفكرية ، تجعل لنتاجه كما قلنا - أهمية أدبية ...

ولعل أبرز سماته الفنية تتمثل في إحكام عبارته الشعرية ومتانتها ، ثم في إشراقها ونعومتها وانسيابيتها ، ثم في توفّره على صياغتها وفق مبادئ إيقاعية ولفظية تتوازن وتتقابل وتتضاد وتكرّر المفردات والتركيبات من خلالها بنحو محكم ومشرق ومثير وطريف ، ... مضافاً إلى توفّره على صياغة الصور الفنية التي تميّز بالعمق وبالبساطة وبالطرافة : دون أن يثقلها بالتكثيف ، ولا بالتفريع ، ولا بالتغريب ، ... وبالرغم من أن الصور (الحكمية) أو (الاستدلالية) هي التي أكسبت غالبية الشعراء المميزين : قيمة ملحوظة ، إلا أن هذا الشاعر لم يتح له أن يُعنى بهذا الجانب من صياغة الصور ، ولكنه - بالرغم من ذلك - عوّض الجانب المذكور بصياغة الصورة (التشبيهية بخاصة) والاستعارية والتمثيلية ، مقترنة بطابع إيقاعي فائق أخاذ ، وبإحكام لغوي ملحوظ : جعله - كما قلنا - نتاجاً متميّزاً فرض فاعليته على عصور الأدب ...

ويمكننا تقديم بعض النماذج من نتاجه ، لملاحظة الطوابع المشار إليها ، وهذا من نحو قوله في فتح مصر :

تقول بنو العباس هل فُتحت مصر	فقل لبني العباس : قد قُضي الأمر
.....
فما جاء هذا اليوم إلا وقد غدت	وأيديكم منها ومن غيرها صفر
فلا تكثروا ذكر الزمان الذي خلا	فذلك عصر قد تقضى وذا عصر
.....
ذروا الورد في ماء الفرات لخيـله	فلا الضحل منه معتقـية ولا الغمر
أفي الشمس شك أنها الشمس بعدما	تجلّت عيانا ليس من دونها ستر
وما هي إلا آية بعد آية	ونذر لكم ، إن كان يغنيكم النذر

اسرتم قروما بالعراق أعزّة
فكونوا حصيدا خامدين أو ارعوا
.....

فقد دالت الدنيا لآل محمد
وقد جررت أذيالها الدولة البكر^(٥٩)
ونحو قوله :

لكنكم كنتم كأهل العجل لم
لوتسألون القبر يوم فرحتم
ماذا تريد من الكتاب نواصب
هي بغية أظلمتموها فارجموا
البيت بيت الله وهو معظم
والسر سر الغيب وهو محجب
يحفظ لموسى فيهم هارون
لأجاب أن عمداً محزون
وله ظهور دونها وبطون
في آل ياسين ثوت ياسين
والنور نور الله وهو مبين
والسر سر الله وهو مصون^(٦٠)

ونحو :

الا طرقتنا والنجوم ركود
وفي الحي إيقاظ ونحن هجود

أما والجواري المنشآت التي سرت
فقد ظاهرتها عدّة وعديد^(٦١)

ونحو :

ولم أجد الإنسان إلّا ابن سعيه
وما همّة العلياء يرقى إلى العلى
ولم يتأخر من أراد تقدّمها
فمن كان أسعى ، كان بالمجد أجدر
فمن كان أعلى همّة كان أظهر
ولم يتقدّم من أراد تأخراً^(٦٢)

إنّ هذه النماذج تتفاوت بين اللغة المباشرة واللغة الصورية ، وتتفاوت بين التوكؤ

(٥٩) ديوان ابن هاني الاندلسي : المكتبة الأندلسية ، بيروت ، ص ٨٦ ، ٩١ .

(٦٠) نفسه : ص ٢١١ ، ٢١٦ .

(٦١) نفسه : ص ٤٩ ، ٥٥ .

(٦٢) نفسه : ص ٩٤ .

على (الحكمة) والتوكؤ على وصف الظواهر ، وتتفاوت الصورة بين الاقتباس من القرآن والحديث وبين الرصد لظواهر الحياة . . . إلّا أنها جميعاً صيغت بلغة محكمة ومشقة ، تزدان جمالاً من خلال ركونها إلى (الحوار) حيناً ، وإلى سائر القيم اللفظية التي تعتمد التكرار والتقابل ، فضلاً عن عناصر الإيقاع الثانوي مثل التوازن بين الجمل ، وقراراتها . . .

ففي صعيد اللغة المباشرة ، نجد أنّ الشاعر يعوّض جمال الصورة بعناصر أخرى مثل (الحوار) ، ففي النموذج الأول يجري الشاعر حواراً على لسان العباسيين مشحوناً بالإيحاءات الساخرة (تقول : بني العباس هل فتحت مصر) ، ويقدم إجابة مشحونة بنفس الدلالة (فقل لبني العباس : قد قضي الأمر) ، . . . وفي النموذج الثاني يجري الشاعر حواراً فرضياً - (أي : الحوار القائم على الأداة الصورية (لو) - هو (لو تسألون القبر يوم فرحتم) ويقدم إجابة ماثلة هي (لأجاب : أنّ محمداً محزون)

لا شك ، أن أمثلة هذا الحوار تعوّض عن جمالية الصورة (التشبيه ، الرمز ، الخ) بل إنّ الحوار نفسه قد اكتنز بالعنصر الصوري بحيث زواج الشاعر فيه بين عنصرَي الحوار والصورة ، بنحو يمكن القول من خلاله بأننا نواجه (حواراً صورياً) أو (صورة حوارية) . . . ، ففي النموذج قد اعتمد الحوار صورة (تضمينية) لقوله تعالى (قضي الأمر الذي فيه تستفتيان) فيما ضمنه الشاعر بقوله : (فقل لبني العباس : قد قضي الأمر) ، . . . وفي النموذج الثاني قد اعتمد الحوار صورة (فرضية) وهي الصورة التي ترصد العلاقة بين الشئيين من خلال الأداة (لو) أي : قول الشاعر (لو تسألون القبر . . .) . . . والحق ، أنّ عنصر (التضمن) - وهو أحد أشكال الصورة - يضطلع بمهمة فنية ملحوظة بحيث يعوّض عن صور التشبيه أو الاستعارة أو الرمز ، إلّا أنّ الشاعر - كما زواج بين الحوار والتضمن - زواج بين (التضمن) والأشكال الصورية الأخرى مثل (التشبيه) و (الاستعارة) وهذا مما يكسب القصيدة جمالية فائقة ، . . . فمثلاً نجده في (تضمينه) لقصة موسى وهارون عليهما السلام وموقف الإسرائيليين من العجل : يعتمد (التشبيه) في صياغة (التضمن) - أي يزواج بين التشبيه والتضمن مثل قوله :

(لكنكم كنتم كأهل العجل لم يحفظ لموسى فيهم هارون)

كذلك في تضمينه لقوله تعالى : ﴿ وله الجواري المنشآت في البحر كالأعلام ﴾ : يصوغ هذه الظاهرة من خلال (الاستعارة) أو (الرمز) (أمّا والجواري المنشآت التي سرت) ، . . . كما يصوغ ذلك من خلال (الصورة التمثيلية) في البيت القائل (فكونوا حصيداً خامدين أو ارعوا) . . . إذن : قد استخدم الشاعر عنصر (التضمين) ليزاوج بينه وبين صور التشبيه والاستعارة والتمثيل ، وهو ما يزيد النص جمالية وثناء : كما هو واضح

« الأدب الثوري »

إذا كان الشعر في العصر الذي نؤرخ له ، قد اكتسب طوابع خاصة جسدت قَمّة ما وصل إليه من النضج ، . . . فإنّ الثربدوره بلغ قَمّة النضج : لكن من خلال بعض أشكاله ، حيث كان النضج في أشكال خاصة منه : تزويقاً أكثر منه تقنية

ففي صعيد النثر الوصفي أو التأليفي تبرز أسماء يتطور فن الدراسة الأدبية لديها بحيث تشكل قَمّة ما أفرزته العصور القديمة في هذا الميدان ، وهذا من نحو « الموازنة » للآمدي ، و « الوساطة » للقاضي في ميدان الدراسة التطبيقية (النقد الأدبي التطبيقي) فيما يتناول الأول دراسة مقارنة بين شاعرَيْن (أبي تمام والبحرّي) ، ويتناول الآخر دراسة مقارنة بين المتنبي من جانب ، والتيارات النقدية والشعرية من جانب آخر ، كما أنّ ما كتبه الصاحب بن عباد من دراسة للمتنبي - حيث استوحى الآمدي دراساته المفصلة منه ، وما كتبه ابن رشيّق أو الشريف أو المرتضى من دراسات تصبّ في روافد مختلفة من البحث الأدبي ، . . . أولئك جميعاً تشكل تطوراً ملحوظاً في ميدان الدراسة المنهجية : بخاصة كتب المقارنة المشار إليها (أي المقارنة بين تيارات شعرية) . . . كذلك - في ميدان الدراسة النظرية - تحيي دراسات ابن قدامة للشعر والنثر ، ودراسات عبد القاهر الرجاني في البلاغة : كذلك دراسات أبي هلال العسكري في هذا الميدان : تحيي دراسات نظرية تنتهي إلى تقنين قواعد ومبادئ للشعر والنثر (مثل قدامة) ، أو تقنين قواعد بلاغية (مثل : عبد القاهر في تقنيته لنظرية (النظم) في العمل الأدبي ، أو العسكري في تقنيته للقواعد البلاغية بعامّة . . .

إن أمثلة هذا النشاط الأدبي - في ميدان العمل الوصفي - يعدّ أمراً له أهميته في هذا العصر الذي نؤرخ له من حيث صلته بالتطور العقلي الذي فرضه مناخ العصر ، . . . فمن الواضح أنّ عملية (التقنين) - أي صياغة القواعد والمعايير والمبادئ الأدبية - لا تتأقّق إلّا في مناخ عقلي تتفاعل فيه مستويات ثقافية متنوعة تبلغ درجة النضج أو التخمّة ، . . . كذلك فإنّ الدراسات التطبيقية (أي : نقد النصوص الإبداعية ودراساتها) لا تتأقّق إلّا في أمثلة المناخ العقلي المذكور ، بصفة أنّ العمليات العقلية العليا من محاكمة واستدلال واستخلاص رأي : إنّما تتم عندما يبلغ الموروث الثقافي قمته من العمق والتنوع والتشابك ، وهذا ما حدث في العصر الذي نؤرخ له

وهذا فيما يتصل بالأعمال الوصفية للأدب أما الأعمال الإنشائية (مثل صياغة الفنون النثرية من رسائل وقصص ومقامات) فقد سبقت الإشارة إلى أنّ هذا العصر الذي نؤرخ له : شهد ميلاد وتطور أكثر من فن (منها : فنّ المقامة التي ابتدعها الهمداني في أوائل العصر ، وسار على هديها الحريري في عصر لاحق) ، كما أنّ القصة شهدت تطوراً في الصياغة عند المعري وسواه ، فضلاً عن فنّ (الرسائل) التي شهدت عند (ابن العميد بخاصة) تطوراً في الصياغة - وإن كان هذا التطور يُعنى بالتزيق أكثر منه بالتقنية - ولكنه بعمامة يجسّد غمطاً من الصياغة التي استقر بها هذا الفن : دون أن تتجاوزه الأجيال الأخرى . . .

المهم ، أن نقف عابراً عند هذه الأنماط الإنشائية من الأدب النثري ونبدأ ذلك بالإشارة أولاً إلى أدب :

الرسائل وابن العميد

قلنا ، أنّ (ابن العميد) يظل فارس هذا النثر ، حتى قال عنه مؤرخو الأدب بأنّ الكتابة ختمت بإبن العميد^(٦٣) ، مما يعني أنّ تطور النثر وقف عند هذه الشخصية دكماً

(٦٣) انظر يتيمة الدهر : الثعالبي ، ج ٣ ، ص ١٨٣ .

أنهم أشاروا إلى أنّ هذا الكاتب هو أنثقف شخصية عرفها العصر بحيث تجاوزت ثقافته : ضروب المعرفة الأدبية والعلوم الإنسانية المختلفة إلى العلوم البحتة أيضاً ، وهو أمر لم يتيسر - كما هو واضح - إلا لأفراد معدودين في عصور الأدب أو الثقافة بعامة

ويلاحظ أنّ نثره يتميز بإحكام العبارة ، والعناية بالصورة ، وبالإيقاع المكثف حتى لتتحول الكتابة إلى عملية تزويق بلاغي يُعنى بأشكال إيقاعية وصورية تصل حدّ الترف ، وهذا من نحو الرسالة التي كتبها إلى بعض الأشخاص فيما جاء فيها :

(فقد يغرب العقل ثم يؤوب ، ويغرب اللب ثم يثوب ويذهب الحزم ثم يعود ، ويفسد العزم ثم يصلح ، ويضاع الرأي ثم يستدرك ، ويسكر المرء ثم يصحو ، ويكدر الماء ثم يصفو^(٦٤)) فالملاحظ أنّ الكاتب يصل إلى درجة مترفة - كما قلنا ، لكنه لا يتحول - كما هو طابع العصور الوسيطة التي تلي العصر الذي نؤرخ له - إلى درجة التخمة التي تثقل النص بما لا يطيقه الذوق . . والمهم ، أنّ الكاتب يجمع (في العنصر الصوري) بين الصورة العقلية والصورة الحسية مثل (يذهب الحزم ثم يعود ، ويفسد العزم ثم يصلح ، ويضاع الرأي ثم يستدرك) حيث خلع السمات الاستعارية (الذهاب والعودة والفساد والضياع) على سمات عقلية ونفسية (الحزم والعزم والرأي) . . . كما أنّ صورته الحسية الخالصة من نحو (يسكر المرء ثم يصحو) ، (ويكدر الماء ثم يصفو) توظف (رمزياً) لنفس السمات العقلية والنفسية ومن الواضح أنّ تنوع الصورة بهذا النحو من الصياغة التي تدمج ما هو حسي بما هو معنوي وبالعكس : يظل إفرازاً للإختار الثقافي الذي يطبع ذهن الكاتب

أما العناصر اللفظية ، فإن (التقابل) و (التتابع) بين العبارات يأخذ نفس الكثافة : حيث تابع بشكل لا يترك مجالاً للتوقف عند أية محطة في الرحلة التي تقطعها العبارات ، (فالعقل يغرب ثم يؤوب ، واللب يغرب ثم يتوب ، والحزم يذهب ثم يعود ، والعزم يفسد ثم يصلح ، الرأي يضاع ثم يستدرك ، والإنسان يسكر ثم

يصحو ، والماء يكدر ثم يصفو) . . . هذا النوع من (تتابع) العبارات ، و (التقابل) بين طرفيها (السكر والصفو) (الكدر والصفو) (الذهاب والعودة) (الفساد والصلاح) الخ ، تعدّ صياغات لافتة للنظر من حيث عنايتها البالغة بالرصد لمختلف الظواهر المتقابلة : لكن دون أن يُعنى - في العنصر الإيقاعي - بنفس المدى الذي نلاحظه في الصورة حيث يكتفي بتوافق القرارات حيناً مثل (يؤوب ، يشوب) أو بإضافة التجنيس للعبارة مثل (يغرب العقل) و (يعزب اللب) ، بل نجده يتخلّى عن السجع أيضاً كما هو طابع العبارات الأخيرة حيث تمضي مترسلة (يذهب الحزم ثم يعود ، ويفسد العزم ثم يصلح ، ويُطاع الرأي ثم يستدرك) ، وحتى مع التزامه مثل (يصحو ، يصفو) نجد هذا الإلزام يبدو وكأنه عفوي لا أثر للتمحل فيه . . .

وأياً كان ، فإنّ الإستخدام المعتدل لعناصر الإيقاع يكسب النص أهمية كبيرة : إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ الأصوات (في حالة التكلّف) تحوّل النص إلى مجرد إيقاع بدون دلالة ، وهذا بعكس العناية بالصورة أو بالقيم اللفظية حيث تسهم الصورة في تعميق الدلالة ، وحيث تسهم العناصر اللفظية من تكرار وتقابل ونحوهما في جعلها ذات إثارة وغنى وطرافة : كما هو واضح .

كتّاب آخرون

إلى جانب (ابن العميد) المشار إليه ، تبرز أسماء أخرى عرفت في ميدان (الرسائل) ، منها : أبو العلاء المعري ، والصاحب بن عباد ، وأبو بكر الخوارزمي ، والصابي وسواهم ، . . . وهذه الأسماء تحيي كتابة الرسائل لدى بعضها ثانوية بالقياس إلى نشاطها الشعري ، مثل أبي العلاء المعري ، وتحْيِي لدى البعض الآخر متوازنة بين النشاط الشعري والثنائي مثل (الصاحب) أو غلبة النشاط النثري مثل الخوارزمي والصابي

ويلاحظ أنّ النثر لدى هذه الأسماء لا ينحصر في (الرسائل) بل يتعداه إلى (الخواطر) و (المقالة القصيرة) و (الأحاديث الحكيمية) . . . ونقف أولاً مع :

أبي العلاء المعري

يتميز هذا الكاتب في رسائله باللغة التزويقية ، وبالتغريب ، وبالإلتواء أيضاً ، مضافاً إلى شحن رسائله بالإشارات التاريخية والاجتماعية ، وبالفكر الفلسفي بعامة ، مع توشيح ذلك بالاعتباس شعرياً ويمكننا ملاحظة هذه المستويات في رسالة بعثها إلى أحد أقاربه يعزّيه بوفاة أخيه . . . جاء فيها :

(توفي آدم صلى الله عليه بعد ما رأى الجنة وسكنها ، وسأله الملائكة عن أسرار الأسماء فأعلنها ، وخرج إلى الدنيا فشقي ، ولقي من عنائها ما لقي ، وفقد هابيل فهبل ، وحسب أنه من الوجد خبل ، فكان نومه صلى الله عليه وآله نذيراً لكل مولود ، وألاً ودَجَ إلى الخلود ، وقُبض نوح صلى الله عليه الذي زجر عبدة نسر ، وأحكم سفينه بالدر ، وبعده منذر عاد وسخرت له بأمر الله الريح ، فأصاب قومه عذاب غيره السريع ، لحق به غير هتر ما لحق آل عتر ، فعدل بينهما داعي الهلكة ، إلا أن هذا طُرق زكياً وذلك قُبِضَ عاصياً شكياً . . . وسليمان الذي قرنت له النبوة إلى الملك ، ما أنقذه ذلك من الهلك ، وابن مريم عبده قوم وانتظر لقدمه يومٌ ، إلا أنه فارق أمه ، وما وأل من بعض الأمم أن تدمه ، ومحمد (ص) جاهد في طاعة ربه ، وانتصر لأشباع الله وحزبه ، فهذه حال الأنبياء السعداء ، فما ظنك بالأشقياء البعداء ، وكذلك الملوك تأتيهم لمقدار ألوک ، أما من تملك من العرب ، فما اعتصم بإيغال في الهرب ، سبأ بن يشجب ، أسبل دونه الحجب ، وهذا أول من سبي فيما قيل ، فسمي بذلك وزيد الثقيل (همز ولم يكن بالهمز حقيقاً) مثل قولهم حلّات سويقاً ، واجتاز بالحرم وهو غاز ، فما وجد به من مناز ، فرأى قطينة في شدة عيش ، من قبل النضر بن كنانة أبي قريش ، فسألهم ما بال مقامكم في أرض شديدة المرس ، لكم بها أحسن عرس ، فقالوا : (إنّ لهذا الحرم خالقاً يرزق أهله ، ولا يضع أحد علّق حبله . . . الخ^(٦٥)) . . . ثم يسرد أخبار السلاطين واحداً واحداً ، على النسق المتقدم ويعيننا من ذلك كله أن نشير أولاً إلى أنّ هذه الرسالة هي (مقال) في الواقع مصوغ بلغة أدبية ، وهذا المقال قد طبعته جملة من السيات ، منها : لغته المغتربة

(٦٥) انظر الرسالة الكاملة في رسائل أبي العلاء المعري : عالم الكتب ، بيروت ، ص ١٥٧ ، ٢١٣ .

مثل (وَدَجَ بمعنى الوسيلة) و (هتر بمعنى كذب) و (ألوك بمعنى رسالة) و (مناز بمعنى مقاوم) الخ ، ومنها اعتمادها السجع كما هو واضح ، ومنها : الاستطراد حيث استثمر حديثه عن سبأ لينقل خطأ بعض التسمية إملائياً (وَهُمَزَ ولم يكن بالهمز حقيقاً أي سبأ) . والاستطراد يتم في أكثر من زاوية ، حيث أردف استطراده الإملائي باستطراد يتصل بالحرم وبيئته ومراسمه الخ . . . ومنها : عنايته بالترجمة والتأريخ (وهما ضربان مستقلان من المعرفة) حيث أَنَّ التوكُّؤ على ذلك من خلال مقالة رثاء لأحد الموتى ، يعدّ ظاهرة أدبية لها تميّزها دون أدنى شك ، والمهم بعد ذلك أَنَّ القارئ يتحسّس أَنَّهُ أمام عرض تاريخي وتراجم وليس أمام تعزية بميت حتى أَنَّ هذه المقالة استغرقت أكثر من خمسين صفحة ، تمضي جميعاً على هذا النسق الذي يعتمد السجع والتغريب : شكلياً ، ويعتمد الفكر والتاريخ والترجمة مضمونياً ، مما أكسب المقالة قيمة خاصة يفيد منها القارئ أدبياً وعلمياً طبيعياً لا يعني هذا أَنَّ رسائله أو مقالاته تمضي جميعاً على هذا النسق مضموناً وشكلاً وطولاً ، بقدر ما يكشف ذلك عن أحد طوابعه في الكتابة فبعض رسائله لا تتجاوز الأسطر (من حيث الطول) كما لا تتضمن الإشارات التاريخية أو الترجمة ، إلّا أَنها جميعاً تعتمد السجع والضبائية من حيث الشكل ، وتعتمد « التضمين » للكتاب أو السنّة أو التاريخ « أو الشخصيات أو النصوص الثقافية » الخ ، مصحوبة به بالتكلف أو التزيق بطبيعة الحال ، سواء أكان التزيق شكلاً أو مضموناً فمثلاً نجده في أحد النصوص يتحدّث عن عواطفه حيال بعض الأشخاص فيصف مودته بقوله (لست أطوي وداده طيَّ الضرب الأول من المنسرح ، ولا أقبضه قبض عروض الطويل ، ولا أقطع قطع الودت ، ولا أجعله كالسبب المضطرب ، يقع به الزحاف والعلة ، ولكن أصونه من التغيّر كما صين الروي عن إقواء أو إكفاء^(٦٦)) « فالإكفاء » و « الإقواء » و « الروي » و « الزحاف » و « العلة » و « الودت » و « السبب » و « الطويل » و « المنسرح » : مصطلحات (عروضية) تتصل بقضايا الوزن وتقطيعه ، وقضايا القافية وعيوبها الخ . . . إلّا أَنَّ الكاتب جعلها عناصر (تزويقية) لبلورة مفهوماته عن الودّ ومستوياته



إنَّ « التزويق » الذي لحظناه عند المعري ، (وقد لحظناه عند ابن العميد أيضاً) يمكن ملاحظته عند الكتاب الآخرين أيضاً ، لكن دون أن يتضح بنفس الحجم ، كما أنَّ التغريب اللغوي لا نجد له مكاناً لدى الأساء الأخرى ، ومنها :

الصاحب بن عباد

قلنا ، أن هذا الكاتب وازن - في نتاجه بين الشعر والنثر - وقد سبق أن وقفنا على نماذج من شعره الملتزم ، ونقف الآن عند نماذج من نثره الذي يوشح به عنصر الإلتزام أيضاً ، ومنه (الرسائل الصغيرة) أو ما يسميه مؤرخو الأدب الموروث بـ (الرقعة) ، جاء في إحداها - وقد أهدي إليه المصحف الكريم :

(البر - أدام الله الشيخ - أنواع ، تطول به أبواع ، وتقصّر عنه أبواع ، فإن يكن فيها ما هو أكرم مبيضاً ، وأشرف منسباً ، فتحفة الشيخ - إذا أهدي ما لا تشاكره النعم ، ولا تعادله القيم ، كتاب الله وبيانه ، وكلامه وفرقانه ، ووحيه وتنزيله ، وهداه وسبيله ، ومعجز رسول الله (ص) ودليله ، طبع دون معارضته على الشفاء ، وختم على الخواطر والأفواه ، فقصر عنه الثقلان ، وبقي ما بقي الملوان ، لائح سراجيه ، واضح منهاجه ، نير دليله ، عميق تأويله ، يقصم كل شيطان مريد ، ويُذَلّ كل جبار عنيد . . . الخ (٦٧) . .

ومنها : رقعة في تهنة بنت :

(أهلاً وسهلاً بعقيلة النساء ، وأمّ الأبناء ، وجالبة الأصهار ، والأولاد الأطهار ، والمبشرة بأخوة يتناسقون ، نجباء يتلاحقون .

فلو كان النساء كمثل هذي لفضّلت النساء على الرجال
وما التأنيث لإسم الشمس عيب ولا التذكير فخر للهلل

فادّرع - يا سيدي اغتباطاً - واستأنف نشاطاً ، فالدنيا مؤنثة ، والرجال

يخدمونها . . . والأرض مؤنثة : ومنها خلقت البرية ، ومنها كثرت الذرية ، والسماء مؤنثة وقد زينت بالكواكب - وحليت بالنجم الثاقب - والجنة مؤنثة وبها وُعد المتقون ، ولها بُعث المرسلون . . (٦٨) فالملّاخظ في هذين النموذجين توّسلهما بالسجع - وهو الطابع التقليدي لكل أشكال النثر ، مع توازن العبارات ، وخضوعها للطول والقصر إيقاعياً . . . ألاّ أنّها لا يحفلان بالتزويق والغرابة بقدر ما يُوشّحان بالتضمين ، والاقتراس ، وبطرافة ، الملاحظة : مع « تكرار » « تقابل » « مقارنة »

طبيعياً ، يتوقّع القارئ من كاتب ملتزم أن يتوسّل بالمفاهيم الإسلامية الواردة في تحديد الفلسفة التي تنطوي عليها ولادة البنت ، حيث إنّ تأنيث الأسماء وتذكيرها لا علاقة لهما بذكورة الشخص وأنوثته . . . بيد أنّ هناك تقليداً فنياً توافر عليه الكتاب والشعراء في وصفهم الفني للظواهر وهو عنصر (المقارنة) بين ظاهرتين ، مثل المقارنة بين السود والبيض ، والمقارنة بين الأوراد . . . الخ ، حيث يحاول الكاتب أو الشاعر التقاط عناصر « الطرافة » لكل ظاهرة يفضّلها على أخرى ، بحيث أصبح هذا النمط من النتاج واحداً من الموضوعات الأدبية المطروحة في العصور السابقة لذلك ، عندما يحاول الكاتب المشار إليه ، عقد المقارنة بين الذكر والأنثى ، إنّما يصبّ اهتمامه على رصد ما هو طريف منها دون أن يغفل عن توشيحها بمضمونات عبادية مثل تذكيره بالجنة وبالتقيين ومثل اقتباسه القرآني للنجم الثابت ونحو ذلك

أخيراً ، ينبغي ألاّ نغفل عن شيوع فن نثري آخر هو (الحِكم) لدى هذا الكاتب وآخرين . . . طبيعياً ، لا قيمة لأية حكمة بشرية قبالة (الحِكم) التي انفرد بها المشرع الإسلامي فيما لحظناها عند حديثنا عن الأدب التشريعي لدى المعصومين عليهم السلام لكن - مع ذلك - فقد تطفّر الحكمة على لسان هذا الشخص أو ذاك (بخاصة إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ إلهامية الخير والشر تطبع البشر جميعاً : مؤمنهم وفاسقهم) ، وأنّ الغالبية من الحِكم (من جانب آخر) هي : الهامات من الأنبياء تناقلتها الأجيال فأصبحت إمّا تراثاً شعبياً يخيّل للبعض أنّها من نتاج الأشخاص العاديين ، وإمّا خطرات

تعلق بذاكرة بعض الأفراد المتميزين فيصوغها حكمة : كما هو المأثور عن حكماء اليونان والفرس والهند والصين ، والعرب الخ

وأيا كان ، بمقدورنا تقديم بعض النماذج للكاتب المشار إليه من نحو :

(السنين تغير السنن) (خير البر ما صفا و ضفا ، و شره ما تأخر و تكدر) (كتاب المرء عنوان عقله ، بل عيار قدره و لسان فضله ، بل ميزان علمه) (بعض الحلم مذلة ، وبعض الاستقامة مزلة) (من لم يهزه يسير الإشارة لم تنفعه كثرة العبارة) (اللبيب تكفيه اللمحة ، وتغنيه اللحظة عن اللفظة^(٦٩))

هذه النماذج ، يظل بعضها واضح التأثير بعبارات المشرع الإسلامي حيث يأخذ الكاتب عصارتها ويوشحها بإضافاته مثل (خير البر ما صفا و ضفا ، و شره ما تأخر و تكدر) فهو إفادة من قوله (ع) (خير البر عاجله) حيث استخلص مقابله وهو (تأخير البر) ، كما أفاد من نصوص تشريعية أخرى تتحدث عن البر الخالص غير المشفوع بالسمعة أو المن ، فلقق بينها جميعاً في صياغة خاصة أفاض عليها حصيلة ثقافته ، عبر لغة فنية تعتمد السجع ، والتقابل ، وسواهما من أدوات الصياغة الفنية ، وهذا مثل النموذج المتقدم ، ومثل قوله (كتاب المرء عنوان عقله) وسواه من النصوص التي يبدو تأثيرها بنصوص الشرع من النصوص بـمكان ، وقد يصوغ الحقائق العامة ، مثل (السنين تغير السنن) مشيراً بذلك إلى أحد مبادئ الاجتماع البشري ألا وهو ؛ التغير الاجتماعي وعلاقته بتقدم السنين ، وهكذا . . .

* * *

وهذه العناية بالحكم نجدها عند كاتب آخر هو :

الخوارزمي

هذا الكاتب أثير عنه صوغ « الحكم » أيضاً ، مضافاً إلى كونه أحد كبار الكتاب الموروثة في العصر الذي نؤرخ له ، كما أنه يجتمع إلى فن الكتابة : صياغة الشعر

أيضاً ، فهو بمائل الكاتب ابن عباد في جمعه بين النثر والشعر ، وفي التزاميته في كثير من أدبياته ، وفي مهارته فنياً . . . ويمكن ملاحظة ذلك ، في نموذجين : أحدهما يتصل بالخواطر الفنية ، والأخرى بصياغة الحكم ، . . . أما النموذج الأول فيلاحظ في نص عن الفقر ، جاء فيه :

(إنما يكره الفقر لما فيه من الهوان ، ويستحبّ الغنى لما فيه من الصوان ، فإذا نبغ الفم من تربة الغنى ، فالغنى هو الفقر ، واليسر هو العسر ، لا بل الفقر على هذه القضية أحسن من الغنى وأقل منه إشغالاً ، لأنّ الفقر خفيف الظهر من كل حق ، منكفئ الرقبة من كل رق فلا يستبطؤه إخوانه ، ولا يطمع فيه جيرانه ، ولا تنتظر في النظر صدقته ، ولا في النحر أضحيته ، ولا في شهر رمضان مائدته ، ولا في الربيع باكورته ، ولا في الحريف فاكهته ، ولا في وقت الغلة شعيره وبرّه ، ولا في وقت الجباية خراجة وعُشره ، وإنما هو مسجد يحمل إليه ولا تحمل عنه ، وعلوي يؤخذ بيده ولا يؤخذ عنه . . .) فتجنبه الشرط نهراً ، ويتوقاه العس ليلاً^(٧٠) .

هذا النص يتميز بوضوح لغته وترسلها أيضاً ، خلا (الفواصل المقفاة) بنحو عفوي لا تكلف فيه ، وأما خلا ذلك فإنّ الترسل يظل واضحاً في عباراته ، مثل العبارات الأخيرة التي تمثل الفقير مسجداً وعلوياً يتجنب نهراً ويتوقى ليلاً .

لا شك أنّ القارئ يحس بجمالية هذا الأداء الذي يجمع بين الترسل وبين التزيق أكثر مما يحسه حيال النصوص المثقلة بالسجع والتزيق . وهذا المنحى هو الأسلوب الذي لحظناه في الفن التشريعي - كتاباً وسنة - حيث لم يعتمدا منحى واحداً في الصياغة بل يجمعان بين ترسل العبارة وبين إخضاعها لإيقاعات خاصة تبعاً لمتطلبات الموقف . ويلاحظ أنّ الكاتب قد أفاد - في خاطرته عن الفقر والغنى - من النصوص التشريعية التي توضح معطيات الفقر ، وتُعفي صاحبه عن تحمّل المسؤوليات ، فضلاً عن استشهاده بنماذج شرعية ترتبط بالصدقة والأضحية والعق ونحوه . . . وهو بهذا يجمع بين إفادته من الشرع وبين ذاتيته كما لحظنا ذلك عند الكاتب السابق . ويلاحظ أيضاً أنّ الكاتب

المذكور كما تميّز بعنايته المعتدلة بعنصر الإيقاع ، كذلك تميّز بعنايته المعتدلة بعنصر الصورة ، فلم يلجأ إليها إلّا عابراً ، مثل (تمثيله) للفقير في المسجد ، وبالعُلوي : حيث اتسمت الصورة بطابع (الطرافة) وليس بالطابع المبتذل . فالتمثيل بالمسجد يظل رصداً لعلاقة طريفة بين الفقير والمسجد : من حيث كون أولهما معقّواً عن المسؤولية من جانب ، ونظيفاً من جانب آخر بسبب عدم المسؤولية ذاتها .

وهذا ما يتصل بفن (الخاطرة)

أما ما يتصل بفن (الحكمة) لدى هذا الكاتب ، فيمكن ملاحظته في نماذج من نحو :

(العشرة مجاملة لا معاملة ، والمجاملة لا تسع الإستقصاء والكشف ، ولا تحتل الحساب والصرف) (الدنيا عروس كثيرة الخطاب ، والمملك سلعة كثيرة الطلاب) (النساء لحم على وضم « وهي خشبة الجزار » وصيد في غير حرم ، إلّا أن يلاحظن بعين غيور ونفس يقظ محذور (معاتبة البريء السليم كمعالجة الصحيح غير السقيم) (لا صيد أعظم من إنسان ولا شباك أصيد من لسان) (الحرُّ كريم الظفر إذا أنال ، واللئيم سيء الظفر إذا نال استنال) (شاهد الأحوال أعدل من شاهد الأقوال) (ثمرة الأدب العقل الراجح ، وثمره العلم العمل الصالح) (شر من الساعي من أنصت له ، وشر من متاع السوء من قبله) (من غلبت شهوته على رأيه شهد على نفسه بالبهيمية ، وانخلع من ربة الإنسانية) (كم من نعمة أتلفت نفس حر ، وكم من أكلة منعت أكلات في دهر^(٧١))

هذه النماذج وسواها تفصح عن أن الكاتب يستقي (حكمه) من المعصومين عليهم السلام ويمزجها بذاتيته . . . فقله مثلاً : (من غلبت شهوته على رأيه شهد على نفسه بالبهيمية) هو : صياغة لقول الإمام عليّ (ع) (فمن غلبت شهوته على عقله كان شرّاً من البهائم) . كذلك استشهاده بأنّ الأكلة تمنع الأكالات ، وقوله (شرّ من الساعي) (شرّ من متاع السوء) الخ ، تظل عبارات مستقاة صياغة أو مضموناً من

النبي (ص) والأئمة المعصومين (ع) حيث وقفنا عند بعض نماذجها عند حديثنا عن الأدب التشريعي ، بخاصة أدب الحديث الفني .

والمهم من ذلك هو : صوغه للعبارة بما تواكبها من عناصر إيقاعية وصورية ولفظية ، حيث لحظنا أنّ الكاتب لا يثقل عبارته بالإيقاع كما لا يثقلها بالصورة في نطاقها (الإستدلالي) الذي يقترن مع (الحكمة) في الغالب ، فقوله مثلاً (الزمان حُبلى ربما تنثم فيما يلد) وقوله : (العشرة مجاملة لا معاملة) تكشفان عن أنّ الكاتب يُعنى بالاستدلال وأنّ إجمال الصور أو تفصيلها مثل إجماله لصورة الحُبلى التي تلد توأم ، أو تفصيله للصورة التي تتحدث عن المجاملة التي لا تسع الاستقصاء والكشف ولا تحتمل الحساب والصرف ، لا ينزع إلى ما هو مضرب ومتشابك ، بل إلى ما هو بسيط ومألوف ، وهو طابع يسم هذا الكاتب ، مما يميّزه عن الآخرين حيث تقلّ اهتماماتهم ببساطة اللغة والصورة والإيقاع .

القصص

أشرنا إلى أنّ الترجمة في العصور السابقة للفترة التي نؤرخ لها أتاحت لأكثر من كاتب بأن يُعنى بالقصة في صعيد السرد والحوار العاديين جداً ، . . . بيد أنّ كلاً من المعري (وابن شهيد - وهو كاتب من الأندلس) توافرا على نوع من القصة يمكن القول من خلال ذلك بأنّها إفراز لطبيعة المناخ الثقافي المتطور الذي وسّم هذه الفترة ، . . . فكما أنّ الحصلة الثقافية المتشابكة أتاحت المجال لبروز الأشكال الأدبية ذات الطابع العقلي - كما هو شأن التأليف العلمي - كذلك : أتاحت لظهور أشكال إبداعية يلعب فيها عنصر (التخيل) - وسائر العمليات العقلية العليا - دوراً كبيراً فيها ، وهذا ما تجسّد في أعمال قصصية من نحو ما ذكرناه للكاتبين المذكورين (المعري وابن شهيد) حيث صاغوا ذلك من خلال بيئة ما وراء الغيب ، فيما اصطنع الأول بيئة الجنة والنار ، واصطنع الآخر بيئة الجن ، وطرح كل منهما نظراته الأدبية والعلمية خلال الرسم لأبطال دنيويين : شعراء وكتّاباً ومفكرين ، أدبنوا أو تُمّنوا في نتاجهم الفكري من خلال المحاكمة ، . . . وبكلمة مختصرة : تشكل أمثلة هذه القصص نظرات نقدية صيغت في شكل حوار على ألسنة أبطال أخرويين أو شياطين يُثابون أو يُعاقبون أدبياً : مع ملاحظة

أن هذا اللون من الأدب القصصي قد انسحب أثره - كما يقول مؤرخو الأدب - على الكتاب الأدبيين الذين أفادوا منها أو استلهموا منها أعمالهم القصصية التي تتخذ من بيئة ما وراء الغيب مادة لقصصهم



المقامات

هناك شكل قصصي آخر نشأ في هذه الفترة التي نؤرخ لها فيما يعدّ إفرازاً جديداً لهذه الفترة ، فيما كرّرنا بأنها أغزر فترة أدبية عرفت عصور التاريخ الموروثة من حيث نضجها وإبداعاتها ، حيث أفرزت - مضافاً لما تقدّم - لونا قصصياً توفّر عليه كاتب معروف هو (الهمداني) ، أطلق عليه مصطلح (المقامة) ، حيث يتخذ هذا الشكل الأدبي وسيلة لطرح الأفكار الاجتماعية المختلفة ، ومنها (إبراز الثقافة الأدبية واللغوية) ويقوم هذا الشكل القصصي على بطلين : أحدهما يحترف التسوّل من خلال قابليته الأدبية ، والآخر : يروى أخباره

أما لغة (المقامة) فلا تتميز عن سائر الأشكال الأدبية التي تعتمد عناصر الإيقاع (من سجع ونجاس) وعناصر الصورة (وهي صور مكثفة كلّ التكثيف تماثل كثافة الإيقاع) فيما طبعت نثر هذه الفترة التي تعدّ حصيلة لتجارب السابقين ، حيث إنّ تطور فن الكتابة لا بد أن يفضي إلى الترف في نهاية الأمر ، وهو ما يمكن ملاحظته في فن (المقامة) أيضاً ، . . . المهم ، أنّ اللغة التزييقية - وهي ما نطلقها على العبارة المترفة - تظل طابع المقامة ، في رسم الشخصوس والأحداث والمواقف ، وهذا ما يمكن ملاحظته في نموذج من نحو :

(ونزلنا نغور ونغور ، وربطنا الأفراس بالأمراس ، وملنا مع الناس ، فما راعنا إلاّ صهيل الخيل ، ونظرت إلى فرس وقد أرهف أذنيه وطمح بعينه ، يحدّ قوى الجبل بمشافره ، ويحدّ خدّ الأرض بحوافره ، ثم اضطربت الخيل ، فتقطعت الجبال ، وأخذنا نحو الجبال ، وطار كل واحد منا إلى سلاحه ، فإذا السبع في فروة الموت قد طلع من

غابه ، متنفخاً في إهابه ، كاشراً عن أنيابه (٧٢) الخ .

فهذا النموذج يحمل من عناصر القصة : عنصر التشويق ، والعناية برسم البيئة ورسم الملامح الخارجية للبطل ، فضلاً عن الحوار . . . إلا أنه مثقل باللغة التزييقية كما هو واضح . . .

بيد أن القيمة الفنية والفكرية لمثل هذه المقامات تظل منحصرة في النصوص التي توظف عبادياً ، وهذا من نحو مقامته التي جاء فيها :

(أيها الناس : إنكم لم تتركوا سدى ، وإن مع اليوم غدا ، وإنكم واردون هوة ، فأعدوا لها ما استطعتم من قوة ، وأن بعد المعاش معاداً ، فأعدوا له زاداً ، ألا لا عذر فقد بينت لكم المحجة ، وأخذت عليكم الحجة : من السماء بالخبر ، ومن الأرض بالعبر ، ألا وإن الذي بدأ الخلق عليمًا ، يُحيي العظام رميمًا . . الخ (٧٣)) فهذا النموذج الذي أجري على لسان البطل : يجسد التوظيف العبادي للفن مما يهبه قيمة ضخمة : بخاصة أنه اكتنز بتضمينات من القرآن والحديث ، فيما صيغت في صور فنية لها قيمتها وطرافتها مثل : تضمينه للآية (وأعدوا لهم . .) حيث أكسب الصورة : بُعداً فنياً جديداً حينما (حوّلها) من صعيدها المتصل بمحاربة العدو عسكرياً : إلى صعيدها الفني المتصل بحياة القبر واليوم الآخر وما تتطلبه من الإعداد . . . لذلك نحسب أن أمثلة هذه النماذج هي التي تهب فن المقامة وغيرها : القيمة الأدبية الحقة ، بخاصة أن الكاتب متمكن من لغته بنحو ملحوظ ، كما أن التزامه الفكري (فيما عرف بتمجيده للنبي (ص) وأهل بيته (ع)) : يجعل من نتاجه الفني الذي يجمع بين الفن والإلزام ، نتاجاً له قيمته الأدبية دون أدنى شك .

وهذا كله فيما يتصل بالطابع الفكري للمقامة . . .

أما ما يتصل بالطابع الفني ، فإن المقامة - كما قلنا - تظل شكلاً أدبياً ينتسب إلى (الفن القصصي) . وما لا شك فيه أن هذا الكاتب (وهو : بديع الزمان الهمداني)

(٧٢) مقامات أبي الفضل الهمداني : شرح محمد عبده ، المطبعة الكاثوليكية ، ص ٢٧ .

(٧٣) نفس المصدر : ص ١٢٨ ، ١٢٩ .

يظل رائداً له قيمته الأدبية في هذا الميدان ، إذ أن ابتداعه للشكل القصصي المذكور يعدّ ظاهرة أدبية جديرة بالتسجيل ، بخاصة أنّها تقتزن بطابع استقلالي وليس تقليداً لتجارب سابقة . . . والمهم أن تقنية القصة (أي المقامة) تأخذ جملة من الطوابع ، منها :

وحدة الراوي

حيث تبدأ كل مقامة بالعبارة التالية : (حدّثنا عيسى بن هشام ، قال : . .) ثم يسرد الكاتب حديث الراوي المشار إليه على هذا النحو :

(حدّثنا عيسى بن هشام ، قال : بينا أنا بالبصرة أمين ، حتى أداني السير إلى فرضة (أي ساحة فسيحة) قد كثر فيها قوم على قائم بعضهم وهو يقول : أيها الناس إنكم لم تتركوا سدى ، وإنّ مع اليوم غدا ، وإنكم واردوا ههّو ، فأعدوا . . . الخ) . . . قال عيسى بن هشام ، فقلت لبعض الحاضرين : من هذا ؟ قال : غريب قد طرأ ، لا أعرف شخصه ، فاصبر عليه إلى آخر مقامته ، لعلّه ينيي بعلامة ، فصبرت فقال : زينوا العلم بالعمل ، واشكروا القدرة بالعفو ، وخذوا الصف ، ودعوا الكدر ، يغفر الله لي ولكم . ثم أراد الذهاب فمضيت على أثره فقلت : من أنت يا شيخ ؟ فقال : سبحان الله لم ترض بالحلية غيرتها حتى عمدت إلى المعرفة فأنكرتها ، أنا أبو الفتح الاسكندري ، فقلت : حفظك الله فما هذا الشيء ؟ فقال :

نذير ولكنه ساكت وضيع ولكنه شامت^(٧٤)

من هذا النص نستكشف جملة من أدوات التقنية القصصية ، منها : (وحدة الراوي) كما تقدّم . ومنها :

وحدة البطل

وهو (أبو الفتح الاسكندري) حيث يظل هو الشخصية التي تفرز أفكارها المختلفة في المقامة ، وهذا ما لحظناه في النص المتقدم حيث كان البطل يقدّم مواعظ عن

(٧٤) نفسه : ص ١٢٨ ، ١٣٦ .

الموت والاستعداد له ، مثلما يقدّم مواعظ عبادية عامة ، ويعتمد في كثير من الحالات على تقديم الموعظة شعراً ، كما هو ملاحظ في النصّ المتقدم . . . وهذا البطل يتم التعرّف عليه وفق أساليب متنوعة ندرجها ضمن سمة :

كشف البطل

يأخذ الكشف عن شخصية البطل أكثر من منحى ، منها : أن البطل يُعرّف عليه في ختام المقامة ، وهذا كما لاحظناه في المقامة المتقدّم ذكرها ، حيث جاء في نهايتها قوله : (ثم أراد الذهاب ، فمضيت على أثره فقلت : مَنْ أنت يا شيخ ؟ فقال : . . . أنا أبو الفتح الاسكندري) (٧٥) .

ومنها : أن يصوّر البطل متكرّراً في لباسه وملامحه ، ثم يكشف اللثام عنه ، مثل قوله في إحدى المقامات (فأماط لثامه ، فإذا . . . أبو الفتح الاسكندري) (٧٦) .

ومنها : أن يصل إلى معرفته بعد التشكيك ، مثل (فجعلت) أنفيه وأثبتته ، وأنكره وكأني أعرفه ، ثم دلّني عليه ثنياه فقلت ؛ الاسكندري والله) (٧٧) .

ومنها : أن يصل إلى معرفته من خلال التساؤل ، من نحو (فقال بعض من حضر : ألسنت بأبي الفتح ؟) (٧٨) .

ومنها : أن يتم ذلك من خلال الحوار الداخلي مثل (فناجيتُ نفسي : بأنّ هذا الرجل أفصح من اسكندرينا أبي الفتح ، والتفت لفته فإذا هو أبو الفتح) (٧٩) .

وهناك مستويات أخرى من التعرّف على الشخصية ، تفصح جميعاً عن أنّ القاص يتوكأ على عنصرَي (التشويق) و (الملاحظة) في كشف الشخصية ، حيث إنّ مستويات

(٧٥) نفسه : ص ١٣٦ .

(٧٦) نفسه : ص ٨ .

(٧٧) نفسه : ص ٥ .

(٧٨) نفسه : ص ١٣ .

(٧٩) نفسه : ص ٤٢ .

التعرّف بهذا النحو تنم عن واقع التركيبة البشرية التي لا يتيسر لها حضور الذهن في الحالات جميعاً ، فطول العهد بالشخصية ، وتنكّرها ، وتنقلها بين البلدان ، وتنوّع أساليبها في الكلام ، يجعل (الراوي) في حالات متنوعة أيضاً ، بحيث لا يعرف ملامح البطل حيناً ، ويشكك بها حيناً آخر ، ويغفل عنها حيناً ثالثاً ، وهكذا . . .

وأما ما يتصل به :

أفكار البطل

فبالرغم من أنّ القاص يرسم بطله في كثير من المقامات شخصية ملتزمة ذات بُعد عبادي ملحوظ ، إلّا أنّه يرسم البطل في حالات كثيرة بنحو لا يتناسق وطبيعة وعيد العبادية . لذلك فإنّ ما يؤخذ عليه القاص هو : جعل بطله يعتمد الحيلة والكيدية والكلام الفارغ في سلوكه حيناً ، وحيناً يجعله واعظاً ملتزماً جدياً . . . صحيح ، أنّ الشخصية بعامة (نظراً لتجاذبها بين الخير والشر) تصدر حيناً عن وعي عبادي ، وحيناً تنصاع لشهواتها . . . وصحيح أنّ حالات خاصة مثل الفقر ، أو المرض ، أو الشدائد بعامة تدفع الشخصية إلى الانحراف . . . إلّا أنّ الأفضل فنياً ألا يرسم القاص هذه السمة المتأرجحة في شخصية : يبدو الفاصل بين سمتها العبادية السوية وبين سمتها المنحرفة بهذا النحو من السعة والمفارقة . فالشخصية إمّا أن تتأبها لحظات الضعف فيتعيّن أن يصوّرها الكاتب بواقعها ، وإمّا أن تكون منافقة مثلاً ، فتتخذ الدين أو الوعظ وسيلة للاستجداء والكيدية . حينئذ ينبغي أن يبرز القاص هذه المفارقة .

لكن من خلال مطالعتنا للبطل نجد أنّ مواعظه تتسم بالجدية في أكثر من موقع ، مما لا يتناسب مع صفة النفاق أو الدجل . . . لذلك فإنّ العيب الكبير الذي واكب رسم البطل في هذه المقامات هو : عدم انتباه القاص على هذه الحقائق النفسية . وهو أمر جعل بعض النقاد يتصوّر بأن البطل ما هو إلّا شخصية عابثة وجعل البعض يستغرب صدورها عن وعظ صادق وكل ذلك بسبب عدم الانتباه على هذه الحقائق النفسية ، وبعدم إحاطة النقاد بهذه التقنية القصصية التي جرّتهم إلى النقد المشار إليه .

وأيّاً كان ، فإنّ المهم بعد ذلك ، أنّ القاصّ (الهمداني) يمتلك إمكاناً فنيّاً ضخماً في رسم كل من : الملامح الخارجية للبطل ، والملامح الفيزيقيّة للبيئة ، فضلاً عن رسمه للملامح الداخلية للبطل وما يكابده من صراعات وتمزّقات . فمثلاً نلاحظ هذا الرسم الخارجي للحلوى (فهو أجرى في الحلوق ، وأمضى في العروق . . . ليلى العمر ، يومي النشر ، رقيق القشر ، كثيف الحشو ، لؤلؤي الدهن ، كوكبي اللون . . .)^(٨٠) . ومثل وصفه لبطل حيواني (قد طلع من غابه ، منتفخاً في إهابه ، كاشراً عن أنيابه ، بطرف قد مليء صلفاً ، وأنف قد حشي أنفاً ، وصدر لا يبرحه القلب . . .)^(٨١) . ومثل رسمه للبطل الرئيس (إذ وقف علينا رجل ليس بالطويل المتمدّد ، والقصير المتردّد ، كثف العثنون ، يتلوه صغار في أطهارهم . . .)^(٨٢) . ونحو : (دخل عليّ شاب في زيّ مليء العين ، ولحية تشوك الأخدعين ، وطرف قد شرب ماء الرافدين . . .)^(٨٣) . ونحو : (طلع رجل بركوة قد اعتضدها ، ودنيّة قد تقلّسها ، ونوطة قد تطلّسها ، فرفع عقيرته وقال . . .)^(٨٤) .

إنّ هذه الأوصاف الخارجية للبطل الإنساني أو الحيواني أو البيئّة المادية : صناعياً ، أو زراعياً ، أو جغرافياً الخ ، تظلّ عديمة الفائدة (فنياً ، وفكرياً) لو كانت لمجرد الإمتاع ، إلّا أنّ القاصّ (وهذا ما نستهدف توضيحه : إسلامياً ، وفكرياً) رسم هذه الملامح بحيث يكون لها إسهامها العضوي في عمارة القصة . فبرسم الحلوى مثلاً بالتفصيل الذي ينمّ عن فهم الإنسان : يظلّ متناسباً مع هدف القاصّ في إبرازه لظاهرة الكدبة . . . حتى عندما يرسم الشخصيات الثانويين نجد أنّ رسم ملاحظهم يتمّ وفق التجانس العضوي بين الشخصيات وبين الرسم للظواهر البيئية . . . فمثلاً عند رسمه لأحد الأطعمة (وهو : المضيرة) نجده قد تحدّث عنها بهذا النحو (فقدّمت إلينا مضيرة تشني على الحضارة ، وترجّج في الغضارة ، وتؤذن بالسلامة ، وتشهد لمعاوية . .

(٨٠) نفسه : ص ٥٨ .

(٨١) نفسه : ص ٢٧ .

(٨٢) نفسه : ص ٤٣ .

(٨٣) نفسه : ص ١٠ .

(٨٤) نفسه : ص ٤١ .

بالإمامة ، في قصعة يزَل عنها الطرف ، ويموج فيها الظرف)^(٨٥) فالملّاخظ في هذا الرسم أنّ القاص ربط بين شخصية معروفة بنهما في الأكل وبين رسمه للتفصيلات المرتبطة بالأكلة المذكورة ، وهو أمر ينمّ عن التجانس العضوي بين الوصف البيئي وصلته أو انعكاساته على شخصيات المقامة . كما أنّ رسمه لملامح البطل (من حيث مظهره: الجسمي) يتناسب مع حرفة الكبدية أو سواها من الممارسات التي يستهدف القاص إبرازها في مقاماته . وأولئك جميعاً تكشف عن أنّ الوصف الخارجي للأشياء أو الشخصيات قد ارتبط عضوياً بالمضمونات ، وليس لمجرد الإمتاع ، وهو ما يطبع الأعمال الفنية بسمّة النجاح .



أخيراً ، ينبغي ألا نغفل عن أنّ الكاتب المشار إليه لم يقف عند (المقامات) بل تجاوزها إلى (الرسائل) و (الخواطر) وسواها من الفنون النثرية ، وأنّ لغته بعمامة تظلّ متأرجحة بين ما لحظناه في المقامات (من حيث التزيق) وبين الترسّل أو الاعتدال . . . ويمكننا ملاحظة الطابع الأخير في رسالته أو خاطرته إلى أحد الأشخاص ، تحدّث فيها عن عدم تقدير اللّواء لفضل الآخرين ، يكشف عن اعتداله في استخدام التزيق بنحو أشد وضوحاً :

(وجدتكَ تعجب أن يجحد لثيم فضل صنيعك ، فحفض عليك - يرحمك الله إنّ الذي تعجب منه سير . . . إنّ الله خلق أقواماً وشقّ لهم أبصاراً ، وآتاهم بصائر فغاصوا بها على عرق الذهب فقصدوه ، ولم يزالوا بالنجم حتى رصدوه ، واحتالوا للطائر فأنزلوه من جوّ السماء وللحوت فأخرجوه من الماء ، ثم جحدوا مع هذه الأفكار الغائصة والأذهان النافذة صانعهم ، فقالوا : أين وكيف ؟)^(٨٦) .

فهذا النص يجمع بين الترسّل والسجع العابر دون أن يتضمّن فيه العنصر التزيقي ، كما أنّه توّسل بالصورة الفنية العابرة (مثل : فغاصوا على عرق الذهب

(٨٥) نفسه : ص ١٠١ .

(٨٦) بتيمة الدهر : ج ٤ ، ص ٣٠٨ ، ٣٠٩ .

ففصده) ، فأكسب بذلك : رسالته أورقته قيمة فنية وفكرية تتناسب مع جمال الموضوع الذي طرحه ، حيث ربط بين جحد اللؤماء للصنيع الحسن من مثل الإنسان ، وبين جحدهم لوحداية الله تعالى ومعطياته ، وحيث جاءت المقارنة ذات فاعلية فنية تحقق الإثارة المطلوبة في العمل الأدبي .

* * *

الفصل الثالث

« الأدب في العصر الوسيط »

نقصد بالعصر الوسيط : الفترة التاريخية الواقعة بين العصور التي أرّخنا لها وبين العصر الحديث ، فيما بدأ مع القرن الماضي . . . ويلاحظ أنّ هذا العصر الذي نوّرخ له يمتدّ عدة قرون تعدّ طويلة بالقياس إلى الفترات التي وقفنا عندها . . . والسر في ذلك ، أنّ الأدب طوال هذه الفترة توقّف نموّه وظل محتفظاً في بعض نماذجه بالنضج الفني الذي طبع المرحلة السابقة ، مع ملاحظة أنّ الطابع العام أو أغلبية النتاج يظل وسطاً وليس متردياً كما يذهب إلى ذلك غالبية المؤرخين ، لذلك لا معنى لإطلاق مصطلح « القرون المظلمة » أو « عصور الانحطاط » على هذه الفترة التي نوّرخ لها : ما دام الأدب في بعض نماذجه قد احتفظ بقوّته ، وما دام النتاج العام لم ينحدر إلى درجة الابتذال . . . وبالرغم من أنّ المعنيين بشؤون المجتمعات يحاولون تفسير الظواهر الاجتماعية في ضوء الترابط العضوي بينها بحيث تتناغم المؤسسة السياسية مثلاً مع المؤسسة الاقتصادية ، وهما مع المؤسسة الثقافية ، وهكذا ، إلّا أنّ هذه الحقيقة لا تصح في الحالات جميعاً ، بل حتى أشكال المؤسسة الثقافية مثل (العلوم الإنسانية والعلوم البحتة مثلاً) أو ضروب المعرفة الإنسانية من أدب وفن ولغة وتاريخ الخ ، أو حتى أنواع الأدب من إنشائي ووصفي أو ضروب الأدب الإنشائي من قصة وشعر وخطبة ومقالة الخ حتى هذه الأشكال المنتسبة إلى ضرب واحد من المعرفة (كالأنواع الأدبية) لا تخضع إلى التناغم فيما بينها حيث لحظنا في الفترات التي أرّخنا لها كيف أنّ القصة مثلاً كانت متخلّفة تماماً عن الشعر أو الخطبة أو الرسالة ، مع أنّ القرآن الكريم كان طافحاً بالعنصر القصصي فيما كانت

إمكانات الإفادة منه أمراً ميسوراً للأدباء مثلاً : لكن مع ذلك لم يتوفر الكتاب على العمل القصصي بقدر ما كان النتاج الذي أفرزته الفترات السابقة هزياً لا يمكن موازنته مع الأنواع الأدبية الأخرى ، . . . هذا يعني أن هناك أسباباً متنوعة تتدخل في إنضاج فن دون آخر ، أو في تطوّر معرفة دون أخرى ، . . . وهو أمر ينسحب على الفترة التي نؤرخ لها ، . . . ففي الميدان الفقهي والأصولي والفلسفي والتاريخي والاجتماعي واللغوي : شهدت هذه الفترة نمواً معرفياً لم يتح للفترات السابقة أن تتوفر عليه : فما كتبه العلامة الحلي مثلاً من دراسات فقهية وأصولية يعدّ فتحاً علمياً ، كما أنّ امتداد هذا الفتح ونموه طوال الفترة التي نؤرخ لها وحتى نهايتها التي شهدت نمواً ملحوظاً مع إطلالة العصر الحديث بحيث كان النمو الفقهي والأصولي لا علاقة له البتة بأي تيار علمي وافد من الخارج ، . . . كذلك ما نلاحظه من البحث الفلسفي لأمثال الطوسي وابن رشد وابن طفيل وابن باجة (في أوائل الفترة) ، أو ما نلاحظه من البحث الاجتماعي لدى ابن خلدون ، أو ما نلاحظه من الكتابات اللغوية والتاريخية : حيث شهدت المعاجم نمواً ملحوظاً ، كما شهدت البحوث المؤرخة نمواً مائلاً . . . كل أولئك يفصح عن أنّ التراث الثقافي في مستوياته المتنوعة قد خبّر نمواً وليس توفّقاً أو انحطاطاً . . لكن : يمكن القول (بالنسبة إلى الأدب) بأنّ أنواعه تفاوتت بين النمو والركود والتردي (في بعض نماذجه) دون أن يشكّل ذلك طابعاً عاماً . . ففي ميدان القصة مثلاً نجد أنّ (ابن طفيل) يكتب قصة فلسفية (بالرغم من مستواها المتدني) إلّا أنّها بالقياس إلى الفترة السابقة تعدّ عملاً نامياً من حيث طريقة العرض وانتقاء الموقف ورسم البطل ، . . . كما نجد في ميدان الشعر ظهور شكل فني (برز في أخريات الفترة) أطلق عليه مصطلح (البند) ، وبالرغم من أنّه (من حيث العبارة الشعرية) يماثل المنحنى المتوسط للنضج - كما هو الطابع الغالب لهذه الفترة ، إلّا أنّه (من حيث الصياغة الإيقاعية - وزناً وقافية) يظلّ عملاً مبتكراً دون أدنى شك . . . طبيعياً ، ثمّة ابتكار شكلي لا ينسحب على المضمون ، أو لا يجسّد نمواً فنياً بقدر ما يجسّد دوراناً في الفراغ ، وهذا من نحو (التشطير) و (التخميس) اللذين برزا بنحو ملحوظ في الفترة التي نؤرخ لها بحيث ينبغي على مؤرخ الأدب أن يُعنى بتسجيل هذه الظاهرة الأدبية : لكن لا يعني هذا أنّ التشطير أو التخميس - في الحالات جميعاً - يجسّد صدى للفراغ الأدبي . . . صحيح أنّ

المجتمعات المتخلفة عندما لا تهبّ عليها رياح جديدة : حيثئذٍ تضطر إلى الدوران حول نفسها ، أي أنها تمارس عملاً حركياً دون أن تتوقف عن السير ، إلا أنّ الرحلة تظل في الداخل دون أن تتجاوز ذلك إلى تخوم الخارج ، وفي مثل هذه الحالة لا يعدّ دورانها ذا مُعطى ، . . وهذا ما حدث بالفعل في الفترة التي نؤرخ لها ، حيث يعكف الشاعر على قصيدة لسواه ، فيشطرها أو يخمسها أو يباريها - أي يكتب قصيدة بنفس الوزن والقافية والموضوع : مبارياً بها صاحب القصيدة السابقة ، وهذا كما حدث للشاعر البوصيري والشاعر صفي الدين الحلي وغيرهما ممن كتب نتاجاً جيداً في تمجيد النبي (ص) أو أهل البيت (ع) أو مطلق الموضوعات : فيجيء عشرات من الشعراء يبارونها في هذا الميدان ، . . . ولا شك أنّ أمثلة هذه النماذج لا تأخذ سمة الاستقلال بقدر ما يحاول صاحبها تزويق القصيدة بزخارف ماثلة لها ، وهو أمر يمكن تفسيره من خلال الذهاب إلى أنّ عدم تعرّض المجتمعات لأية تغيرات اجتماعية ذات بال : يضطرها إلى أن تدور حول نفسها فتشطر وتخمس وتزوّق ما وسعها ذلك ، . . .

لكن - كما قلنا - لا ينبغي أن نخلع السمة السلبية على التخميس والتشطير مطلقاً بقدر ما ينسحب ذلك على النماذج العابثة منه ، . . . وأما سائر النماذج : بخاصة ما تتناول النصوص الشعرية المتميزة (مثل تمجيد النبي وأهل بيته) حيث إنّ إعجاب الشاعر بهذه القصيدة أو تلك : يدفعه إلى تخميسها أو تشطيرها ، فيهبها بعداً جديداً من حيث الدلالة ومن حيث الصياغة ، ويكون بهذه الممارسة قد أنتج شيئاً من جانب ، وشارك نتاج الآخرين من جانب ثانٍ ، واضطرّ إلى توليد ما هو طريف من جانب ثالث : لأنّ حرصه على تحقيق التناسب بين شطره وشرط الشاعر (في التشطير) أو بين أشطره وبيت الشاعر (في التخميس) لا بد أن تقترن بما هو طريف من الصياغة والدلالة : كما هو واضح . . . لذلك ينبغي عدم إدانة مثل هذه الظاهرة الأدبية ما دامت مقترنة بما هو إيجابي من حيث الصياغة ، فضلاً عن نماذجها الفكرية (ذات الطابع الإسلامي الملزم) حيث يعدّ تشطير أو تخميس النماذج الرفيعة مساهمة في إغناء الأدب السيّد . . . وفي تصوّرنا أنّ الطابع السلبي لنتاج الفترة التي نؤرخ لها ، إنّما ينحصر في : « عملية التزويق » أي شحن القصيدة بما يطلق عليه في اللغة الأدبية الموروثة مصطلح (المحسنات البديعية : اللفظية منها بخاصة) بحيث يثقلها بأشكال متنوعة من

الإيقاع أو حتى الصورة اللتين تسمان السطح أو الشكل الخارجي . . . لكن - حتى في هذا الصعيد - ينبغي ألا نبالغ في إضفاء الصفة السلبية على أمثلة هذه الصياغة ما دامت طبيعة العصر فرضت أمثلة هذه المعايير : خلا ما نجد (في ميدان النثر الوصفي) حيث لا يتجانس النثر الوصفي (كما لو كان النص مقالاً أو بحثاً) مع الزخارف الإيقاعية : من سجع وجناس ونحوهما ، وهو أمر قد تضخم بشكل ملحوظ في هذه الفترة التي نؤرخ لها بحيث تحولت الكتابة إلى عمل تنفر منه الأذواق وتتسبب في إحداث الملل ، لأنها - ببساطة - تتم على حساب الأفكار التي يستهدف الكاتب توصيلها إلى القارئ ، . . . لذلك يخفق الكاتب في توصيل أفكاره المستهدفة : نظراً للحواجز الإيقاعية التي تضطر الكاتب إلى مراعاتها بدلاً من مراعاة الأفكار ذاتها

* * *

والآن خارجاً عما قدمناه ، يعيننا أن نعرض - ولو عابراً - إلى خارطة الأدب لهذه الفترة التي نؤرخ لها ، مكتفين من ذلك بمجرد الإشارة إلى خطوطها : مع تقديم بعض النماذج التي نجد الاستشهاد بها ضرورياً في هذا الميدان . . . ونبدأ ذلك بالحديث أولاً عن :

القصة

قلنا ، أن العمل القصصي - في مطلق العصور الموروثة - لم ينضج فنياً ، فضلاً عن ضالته كمياً . . . وإذا كنا قد لحظنا أعمالاً قصصية ذات طابع ينتسب إلى الترجمة أو تحويلها إلى طابع محلي ، أو صياغتها في أعمال بدائية ، أو إخضاعها لشيء من الفن : كما هو طابع الفترة السابقة ، . . . فإنه يمكن ملاحظة نوع آخر من العمل القصصي ، نجده عند (ابن طفيل) - كما أشرنا - وهو كاتب يُعنى بالبحث الفلسفي ، حيث كتب قصة فلسفية مصاغة بلغة الفن ، وإن كان ذلك يتم وفق الأنماط الموروثة التي عرضنا لها (أي عدم خضوعها للقصة بمعناها الناضج) ولكنها متميزة في خطوط العرض التي يختلف من خلالها كل كاتب عن الآخر ، كما لحظنا . . . والقصة التي نشير إليها تحمل اسم (حي بن يقظان) حيث رسمه بطلاً يولد في ظروف غامضة ويلقى في مكان مهجور ، وتتولاه ظبية ، وينشأ مقلداً لصوتها وحركتها وسائر الحيوانات هناك . . وفي هذا المجال

ينبغي أن نشير إلى أنَّ القصة توحى للمتلقّي بحقيقة نفسية وتربوية تتحدث عن أثر المحيط وانعكاساته على توحّش الشخصية المشار إليها ، . . . لكن بعيداً عن هذا الجزء القصصي ، يتابع الكاتب رسم حياة بطله لي طرح أفكاره الفلسفية والنفسية المتصلة بقضايا التوحيد وطبيعة التركيبة البشرية ، وذلك ابتداء من موت الظبية التي رعته حيث دفعه تقديره وحنينه ومحبه لها إلى أن يكتشف سر هذه الحادثة ، فأخذ يقوم بعملية تشريح لاكتشاف السرّ ، فبدأ يكتشف الأسرار المتصلة بالقلب والروح والنار ، ثم الوجود والعدم وعناصر الكون ، وحدوثه ، وعلاقة ذلك بالله تعالى الخ . . . ثم معرفة النفس الخ . . .

فنياً ، تعتمد القصة عنصر السرد بضمير الغائب ، تتخلله حيناً حوارات داخلية ، مفيضاً في الوصف الخارجي لبطله وليّته ، فضلاً عن الوصف - والتحليل أيضاً - لأعماقه .

وأما فكرياً : فإنَّ إبراز الأفكار الفلسفية والنفسية يتم وفق لغة واضحة ميسرة إلا في نطاق المصطلحات التي لا بد من استخدامها ، وإن كان الأجدر الابتعاد عنها والاقتصار على اللغة القصصية . . .

ويمكننا الاستشهاد ببعض النماذج القصيرة في هذا الصدد ، وهذا من نحو إبراز أثر المحيط مثلاً حيث يسرد ما يلي : (فما زال الطفل مع الظبية على تلك الحال يحكي نغمتها بصوته حتّى لا يكاد يفرّق بينها ، وكذلك كان يحكي جميع ما يسمعه من أصوات الطير وأنواع سائر الحيوانات محاكاة شديدة ، وأكثر ما كانت محاكاته لأصوات الضباء في الاستصراخ والاستثلاف والاستدعاء والاستدفاع ، إذ للحيوانات في هذه الأحوال المختلفة أصوات مختلفة ، فألقته الوحوش وألفها ، ولم تنكره ولا أنكرها . . .) وكما أبرز جانب التوحّش ، أبرز جانب التفرد الإنساني أيضاً ، فاهتدى من خلال إحساسه بشريته إلى أن يكتشف وسائل الدفاع والطعام ونحوهما في غمرة ملاحظته الفوارق بينه وبين العضوية الحيوانية وفي غمرة الحاجة التي تدفعه إلى الاكتشافات المذكورة . . . والمهم بعد ذلك ، أن يتّجه إلى الطرح الفلسفي فيما قلنا أنّ موت الظبية يشكل البداية بالنسبة لحبكة القصة (فصار لا يدنو إليه شيء منها سوى الظبية التي كانت أرضعته

وربته . . . إلى أن أسنت وضعفت . . . وما زال الهزال والضعف يستولي عليها ويتوالى إلى أن أدركها الموت . . . وكادت نفسه تفيض أسفاً عليها . . . فكان يطمع أن يعثر على موضع الآفة فينزّلها عنها فترجع إلى ما كانت عليه ، فلما نظر إلى جميع أعضائها الظاهرة ولم ير فيها آفة ، وقع في خاطره أنّ الآفة التي نزلت بها إنما هي في عضو غائب عن العيان ثم يكتشف القلب ، والروح ، ويتجه إلى سائر الظواهر الكونية بمثل النقلة التي لحظناها ليطرح الأفكار الفلسفية ، مثل قانون السببية وحدوث الكون ، ونحوهما مما تفصح عنه هذه العبارات :

(تفكّر في العالم بجملته هل هو شيء حدث بعد أن لم يكن وخرج إلى الوجود بعد العدم ؟ . . . كان يقول : « إذا كان حادثاً فلا بد له من محدث . . . فرأى أنّه إن اعتقد حدوث العالم فاللازم عن ذلك ضرورة أنّه لا يمكن أن يدرك حتى بالحواس لأنّه لو أدرك بشيء من الحواس لكان جسماً من الأجسام ، ولو كان جسماً لكان من جملة العالم وكان حدثاً واحتاج إلى محدث ، ولو كان ذلك المحدث الثاني جسماً أيضاً لاحتاج إلى محدث ثالث ، والثالث إلى رابع ، ويتسلسل إلى غير نهاية ، وهو باطل . . . الخ) . . .

إنّ ، ركافة اللغة من جانب (وربما سذاجة رسم البطل أيضاً) تظلّ ملحوظة في مثل هذا النص القصصي ، إلّا أنّ عدم اختار التجربة القصصية بنحو عام في عصور الأدب الموروث : لا يسمح لنا بمطالبة القاصّ تجاوز إمكاناته الثقافية بقدر ما يمكن إثارة السؤال عن تغافل هؤلاء الكتاب عن الإفادة من القرآن الكريم في قصصه المعجز عبر تضمينه جميع عناصر القصّ : فنياً وفكرياً ، وهذا - أي التغافل - يفسّر لنا سبب عدم تحقّق النضج في الأعمال القصصية المشار إليها .

* * *

إنّ النموذج المتقدّم : يجسّد أحد أشكال العمل القصصي . . . وهناك - كما أشرنا في فصل سابق - شكل قصص آخر هو :

المقامات

سبق أن قلنا ، أنّ (المقامات) شكل قصصي قد ابتدعه كاتب معروف في الفترة

السابقة هو : بديع الزمان الهمداني . . . أما في الفترة التي نتحدث عنها الآن ، فقد برز اسم (الحريري) في هذا الفن أيضاً ، سائراً على خُطى الهمداني في صياغة المقامة ورسم بطلها وطرح موضوعاتها ، إلا أن الطابع الذي قلنا أن العصر الوسيط قد اتمس به ، ونعني به « التزويق » في العبارة الأدبية : يظل هو طابع المقامة لدى هذا الكاتب بحيث يحس القارئ بتكلف العبارة ووصول ذلك إلى درجة التخمّة في بعض النصوص ، وإن كانت لغته بعامّة ، ذات إحكام وإشراق في غالبية النصوص ويمكننا ملاحظة التزويق في النص التالي مثلاً :

(اللهم حطّني في تربتي ، وغيتي ، وأوتي ، ونجعتي ، ورجعتي ، وتصرفي ومنصرفي ، وتقلّبي ، ومنقلبي ، واحفظني في نفسي ونفسي ، وعرضي وعرضي ، وعُددي وعُددي . . .)^(١) ، (التزويق) هنا يبلغ درجة التخمّة : كما هو ملحوظ ، ففي العبارات الأولى قد السّتم بتوالي السجعات ووحدة قراراتها (تربتي ، غيتي . . . الخ) ، وفي الفقرة الثانية : السّتم بما يسمى - في اللغة البلاغية القديمة - بالجناس الناقص ، (تصرفي - منصرفي ، متقلّبي - منقلبي) ، وفي الفقرة الثالثة : السّتم بالجناس التام ، أي : أنه استخدم كل مستويات الإيقاع (من حيث تجانس الأصوات من جانب ، ووحدة القرارات من جانب آخر) ، وبكلمة جديدة : لقد صبّ كل عنايته على صياغة الإيقاع وليس صياغة الأفكار ، حيث إنّ الموضوع المطروح هنا إيجابي يتصل بالدعاء ، وحينما ينصرف إلى الإيقاع المبالغ في تزويقه : حينئذٍ سيكون ذلك على حساب الموضوع دون أدنى شك . . . ولعلّ ذلك يعود إلى أن القاصّ أجرى هذا الدعاء على لسان بطل لم يقترن دعاؤه بالصدق الوجداني ، بل اتّخذ وسيلة لكسب الأموال ، وحينئذٍ يكون (التزويق) هنا متواسقاً مع تزويق (الذات) التي لم تطبعها سمة (الصدق) . . . لكن مع هذا ، فإنّ مستويات التزويق المذكور يهون أمرها حيال مستوى تزويقي آخر نجده من خلاله يعكس العبارات ، . . . وحيناً : الأسطر الشعرية التي تتخلل النثر - وهذا من نحو :

(اسند أخا نباهة ، ابن أخا دنسا) ، حيث يمكن قراءة الحروف في الفقرة أو

(١) مقامات الحريري : دار صادر ، بيروت ، ص ١٠٥ .

السطر الشعري المذكور ، معكوسة - من اليسار إلى اليمين - بحيث يتماثلان في القراءة . . . (٢) .

ونجده حيناً آخر يحرص على كتابة النص بدون نقاط ، . . . ونجده حيناً أيضاً يداخل بين بيتين من الشعر (مثل : وزن الكامل والمجزوء منه) في بيت واحد . . . الخ . . .

إن أمثلة هذا التزيق - كما لحظنا - قد تنطوي على إمتاع فني ، إلا أن العناية بالشكل الخارجي على حساب الموضوع يظل أمراً غير مقبول ما دمنا نقرّ بأن الشكل ما هو إلا عملية توظيف فني من أجل الموضوع . . .

ولعل ما يخفف من ذلك كله أن التزيق قد واکبه - كما قلنا - إحكام لغوي وإشراق ملحوظ في العبارة بحيث يتحسّن القارئ جماليّتها . . .

إن طبيعة الموضوعات التي يتناولها تظل مطبوعة بما هو سوي من الأفكار : من حيث الظاهر كالنموذج المتقدّم ، حيث تضمن موضوعاً مثل الدعاء ، أو كالنموذج الآتي فيما تضمن عملية تذكير بمهمّة الإنسان العبادية وما تنتظره في اليوم الآخر من المحاسبة (بالرغم من أنه أجراه حواراً غير مقرون بالصدق الوجداني للبطل) : (إلى مَ تستمرّ في غيك ، وتستمرّى مرعى بغيك ، وحتّام تنتهى في زهوك ولا تنتهى عن لهوك ، تنأزر بمعصيتك : مالك ناصيتك ، وتجترى بقبج سيرتك : على عالم سيرتك ، وتواری عن قريبك : وأنت بمرأى رقيبك ، . . . أنظن إن ستنقلك حالك : إذا آن ارتحالك ، أو ينقذك مالك : حين توبقك أعمالك ، أو يعتي عنك ندمك : إذا زلت قدمك ، أو يعطف عليك معشرك : يوم يضلّ معشرك . . .) (٣) فالملحظ هنا ، أن كثافة (السجع) من جانب وكثافة (التوازن) بين العبارات من جانب آخر ، والتكرار من خلال تجانس الأدوات اللفظية (أو ، إذا ، الخ) من جانب ثالث ، . . . إن أمثلة هذه الكثافة في صياغة الإيقاعات : من الممكن ألا تصرف القارئ عن الإثارة الفكرية التي

(٢) نفس المصدر : ص ١٤٠ .

(٣) نفسه : ص ١٧ ، ١٨ .

يَتَعَنُّهَا جمال الموضوع وأهميته ، حيث صاغ هذه الموعظة أو التذكير بمهمة الإنسان عباديًّا : صاغها وفق منحى في يترك أثره على القارئ دون أدنى شك .

هنا ينبغي أن نكرّر أنّ الأفكار الإيجابية في أمثلة هذه المقامات وإن كانت غير مقترنة بالصدق الوجداني ، إلّا أنّ جمال الأفكار ذاتها مما ينبغي إلّا تصرّف مؤرخ الأدب عن تسمينها ، وذلك لسرّ في هو : أنّ بطل القصة (وهو أبو زيد السروجي) يظل مجهول الشخصية وأنّ الراوي (وهو الحارث بن همام) هو الذي يكشف عن شخصيته المحتملة ، إلّا أنّ الجمهور حين يستمعون إلى مواعظه (يظنون على جهل بواقعه مما يترك ذلك أثره عليهم . . . ، ولا أدلّ على ذلك أنهم يمدّونه بالمساعدة بعد استماعهم لمواعظه ، . . . ولعلّ أهم سمة فنية لهذه المقامات هي : أنّ القاص جعل بطله (يتوب) في أخريات حياته ويندم على سلوكه غير المقترن بالصدق الوجداني ، وهو أمر يكشف عن أنّ مواعظه السابقة - بالرغم من افتعالها - لم تحلّ من بعض النبضات الصادقة التي مهّدت له (التوبة) في آخر المطاف . . . وإليك نموذجاً من المقامة الأخيرة التي اقترنت بتوبة البطل ، حيث إنّ جعلها خاتمة للمقامات ينطوي على سرّ في جميل (من حيث العمارة العامة للمقامات) هو : تناسب الختام (بالنسبة للمقامات) مع مفهوم (التوبة) التي (ختم) البطل حياته بها . . . وإليك فقرات من كلامه :

(. . .) وأمّا أنا فمن عرفني فأنا ذاك ، وشرّ المعارف من أذاك ، ومن لم يثبت عرفني ، فسأصدّقه صفتي ، أنا الذي أنجد وأتهم ، وأمين وأشام ، وأصحر وأعبر ، وأدليج وأسحر ، نشأت بسروج ، وربيت على السروج ، ثم ولجت المضايق ، وفتحت المغالقي ، وشهدت المعارك ، واليت العرائك . . . ولكن فرط ما فرط والغصن رطيب ، والفود غريب ، وبرد الشباب قشيب : فأما الآن وقد استشن الأديم ، وتأوّد القويم ، واستنار الليل البهيم ، فليس إلّا (الندم) إن نفع ، وترقيع الخرق الذي قد اتسع . . . ولست أبغي أعطيتكم ، بل استدعي أدعيتكم ، ولا أسألكم أموالكم ، بل استنزل سؤالكم ، فادعوا إلى الله بتوفيقي للمتأب ، والإعداد للمآب ، فإنّه رفيع الدرجات ، مجيب الدعوات ، وهو الذي يقبل التوبة عن عباده ، ويعفو عن السيئات .

ثم أنشأ : —————

استغفر الله من ذنوب
 أفرطت فيهن واعتديت
 فليتنى كنت قبل هذا
 فالموت للمجرمين خير
 يا رب عفواً فأنت أهل
 للعفو عني وإن عصيت^(٤)

الملاحظ فنياً : أن هذه المقامة لم تحتشد بعنصر التزييق الذي لحظناه في مقامات أخرى حيث اكتفى في المقامة الأخيرة بالسجع دون إثقالها بالعناصر التزييقية ، وهو أمر يتجانس فنياً مع (الصدق الوجداني) الذي فرضته (التوبة) ، وهذا ما يهب (المقامة) جمالاً دون أدنى شك ، لأن التناسب بين الشكل والمضمون لا بد أن يهب النص قيمة فنية لها أهميتها ، وهو أمر لحظناه في صعيد المقامة الواحدة (مثل المواعظ المزوقة قبل التوبة ، والموعظة غير المزوقة بعد التوبة) ، كما لحظناه في صعيد المجموعة الكاملة للمقامات : حيث جاء (التناسب) بين جعل المقامة الأخيرة خاتمة للمقامات ، وبين مفهوم (التوبة) التي تجسد خاتمة للسلوك السابق : أمراً ملحوظاً ، بالنحو الذي تقدم الحديث عنه .

لكن بعامة ، ينبغي أن نشير إلى أن كاتب المقامات لم ينجح فكرياً وفنياً في تحرير أهدافه الثقافية والعبادية ، حيث كان بمقدوره أن يختار بطلاً لمقاماته لا يتوسل بالكديّة أو الدجل في بلورة الموضوعات المشار إليها ، بل يتوسل بأنماط أخرى من السلوك تتناسب مع أهمية هذه الموضوعات ، . . . فالقارئ لا يتحسس بجديّة الموضوع حينما يحاط سلفاً بأنه أمام دجال يتخذ الثقافة أو الدين وسيلة للاحتراف . . . يضاف إلى ذلك أن هذه المقامات تحتشد بقضايا عبثية وهزلية تتنافى أولاً مع الهدف العبادي للإنسان ، مثلما تتنافى مع الهدف العلمي ، بل تتنافى أساساً مع جدية الحياة ، وهو أمر يقلل من قيمة المقامات دون أدنى شك .

* * *

البند

البند فن أدبي برز في أخريات الفترة التي نؤرخ لها ، إلا أنه (مثل المقامات) لم تكتب له الاستمرارية أو مثل الأنماط الشعرية التي خبّرتها عصور الأدب الموروث كالמושحات وسواها مما نشط في فترات خاصة ، ومثلها بعض الأنماط التي برزت مع إطلالة العصر الحديث فيما كان بعضها امتداداً لتجارب سابقة مندثرة أو متأثرة بالتيارات الوافدة مع نحو (الشعر المطلق) . . .

المهم ، أن (البند) - لون من الصياغة الشعرية التي تنوّكاً على بعض البحور الشعرية (الهزج منها بخاصة) ويمكن إخضاعه للرمل ، أو تستأنف المقاطع ببحر آخر (هو الرمل) ، لكنه خاضع لنظام تفعيلي خاص هو (وحدة التفعيلة) واستمراريتها إلى نهاية القصيدة ، على هذا النحو ، (وهو للشاعر معتوق الموسوي) : موضوعها : (التوحيد) :

(أيها الراقد في الظلمة ، نبّه طرف الفكرة ، من رقدة ذي الغفلة ، وأجل غسق الحيرة ، في فجر سنا الخبرة ،

وأرن الفلك الأطلس والعرش ، وما فيه من النقش ،

وهذا الأفق الأدكن ، في ذا الصنع المتقن ، والسبع السموات ، ففي ذلك آيات ، هدى تكشف عن صحة إثبات ، إليه كشفت قدرته عن غرر الصبح ، وأرخت طرر النجم . . . الخ) .

ونحو ، (وهو للشاعر ابن الخلفة) (وموضوعها : تمجيد الإمامين الكاظمين (ع) .

(أيها اللائم في الحب ، دع اللوم عن الصبّ ، . . . مثل إعلائي بمدحي للإمامين الهُمامين التقيين ، النقيين الوفيين الزكيين ،

من اختارهما الله على الخلق ، وسنا منهج الحق ، ومن شأنها الصدق ، بل الرفق ،

هما السرّ الحقيقي ، هما المعنى الرقيق ،

هما شمس فخار حلّقاً في ذروة المجد ، هما هيبة علم ما له حدّ . . . الخ) .

أما نشأة هذا الفن ، ففي تصوّرنا أنّه إفراز لطبيعة الفترة التي نؤرّخ لها ، حيث قلنا أنّ (الإبداع الفني) لهذه الفترة يظلّ (حوماناً حول الداخل) مثل : التشطير والتخميس ، أي : أنّ الشاعر أو الكاتب (وهو عمل لا ندينه مطلقاً ، كما هو دأب غالبية مؤرّخي الأدب ، بل ننكر منه ما ينتسب إلى العبث فحسب) يضطرّ إلى إبداع صياغات وأشكال جديدة بعد أن تكون الأشكال السابقة قد (استهلكت) ، . . . إلّا أنّ هذا الإبداع ينطلق من (داخل الفن) وليس من خارجه الذي تفرضه متطلبات ثقافية أو اجتماعية ، . . . فهناك فارق بين أن يبدع الشاعر شكلاً تفرضه أدوات التغير الاجتماعي ، وبين أن يبدع شكلاً لم تفرضه أية مسوغات خارجية سوى الرغبة في صياغة شكل جديد (وهذا يماثل تماماً : الرغبة في صياغة « التزيينات » التي نشطت في هذه الفترة التي نؤرّخ لها : كما أشرنا) . . . كما أنّه يماثل بعض المحاولات الشعرية المعاصرة التي توفّرت على كتابة القصيدة الحرة وفق (تفعيله استمرارية) لا تتوقّف عند السطر الشعري بل تتجاوزها إلى سطور متتابعة تستغرق مقطعاً بأكمله ، إلّا أنّ هذه المحاولة لم تنجح بدورها ، . . . والمهم ، أنّ ابتداء مثل هذه الأشكال : لا ضرر فيه إلّا في حالة تحوّلها إلى عمل عابث . . . وقد حاول بعض مؤرّخي الأدب أن يرجع نشأة (البند) إلى القرون الأولى ، مستشهداً ببعض النصوص ، . . . إلّا أنّ عدم شيوعه في العصور المشار إليها ، يرجع الذهاب إلى أنّه نشأ في أخريات الفترة التي نؤرّخ لها : للأسباب التي عرضناها . . . (٥) .

وبما أنّ هذا الشكل الأدبي لم تُكتب له الاستمرارية ، حينئذٍ لا نجد ضرورة للتعريف بمستوياته الإيقاعية ومناقشتها ، بقدر ما استهدفنا مجرد العرض التاريخي له ، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه . . .

* * *

(٥) انظر كتاب البند في الأدب العربي : د، عبد الكريم الدجيلي ، بغداد .

« النثر العام »

يظل النثر الأدبي بعامته - في هذه الفترة التي نؤرخ لها ، سواء أكان ذلك في بدايات الفترة أو أواسطها أو أواخرها مطبوعاً بسمتين عامتين : إحداهما النثر المرسل ، والآخر النثر المسجوع (وهو الغالب على نتاج الأدباء) حتى يمكن أن يقال بأنّ (التزويق) الذي يطبع الشعر يقابله (السجع) ومطلق (التزويق) من النثر بحيث ينسحب ذلك حتى على النثر العلمي بخاصة (السجع) ، . . . وإذا كان النثر في عصور الأدب الأولى يتضمّن حجم (الخطب) السياسية وغيرها فيه ، ثم يضمّر حجم الخطب لأسباب أوضحناها ثم يتضمّن حجمه في (أدب الرسائل) - وفي مقدمتها : الرسائل الإدارية والسياسية ، ثم يضوّل حجم هذه الرسائل أيضاً ، حينها تضعف المؤسسات الرسمية وتشغل معظم الأقطار بمشكلاتها المتنوعة ومنها : غياب اللغة العربية من المؤسسات نظراً لسيطرة الأتراك والعثمانيين في أكثر من بلد : حينئذٍ لا يبقى من النثر الأدبي إلّا (الخواطر) التي يكتبها هذا المنتج أو ذاك مثل (الرسالة الشخصية) أو تسجيل (ظاهرة اجتماعية) تستوقفه ، وهو أمر يقتاد المنتج الأدبي إلى أن يركّز صياغته الأدبية على نتاجه العلمي كما لو كتب دراسة أدبية أو علمية حيث يشحنها حينئذٍ باللغة المسجوعة والمزوّقة بشكل عام ، . . . ويمكننا - على سبيل المثال - ملاحظة هذه المستويات عندما نقف على كاتب أندلسي عاش في أواسط الفترة التي نؤرخ لها ، وهو ابن الأحمر الأندلسي ، حيث يصوغ نظريّته عن الشعر بلغة مسجوعة ، ويصوغ دراسته التطبيقية للشعراء بلغة مسجوعة ، ويكتب مقدمة دراسته بلغة مسجوعة ، فهو يقول في (المقدمة) :

(الحمد لله الذي آيد بالحجة الباهرة عصابة البلاغة والبيان ، ومهد للجلّة جماعة الفصاحة صعب الإبانة والبيان ، والصلاة المحملة الخلوص ، المكملّة النصوص ، على من شرفت بملته أديان الديان ، محمد عين الأعيان)^(٦) .

فهذه المقدمة تعتمد السجع بنحو ملحوظ (مع ملاحظة أنّ التحميدات منذ عصور الأدب الأولى اعتمدت هذه الصياغة) ، بيد أنّ الأمر لا يقف عند مجرد (التحميد) بل يتجاوزه إلى مطلق الموضوعات ، كما لا يقف عند السجع بل يتجاوزه إلى التزيق مثل (أديان الديان) و (عين الأعيان) . . . كما تنسحب هذه اللغة على تعريفه للأدب (وهو ما نسميه بـ (نظرية الأدب) ، فيقول : (الأدب زهر حوته من البدائع كمامه ، وروض مديح حاكته من المحامد غمامة ، وهو أعذب ما تطمح إليه الهمم الموسومة بالهمامية ، وأسنى ما تعتمدة نفس أولى الفعال المعروفة بالاهتمامية)^(٧) فالملاحظ هنا أنّ الكاتب لم يقف عند مجرد (السجع) ، بل يتجاوزه إلى التزيق الملحوظ ، فعبارات (الهمم) و (الهمامية) و (الاهتمامية) تجسّد قمة التزيق بحيث لم يكتف بالتجنيس بين عبارات الفقرة الواحدة ، وهي (الهمم الموسومة بالهمامية) بل جانس بينها وبين الفقرة اللاحقة أيضاً وهي (الفعال المعروفة بالاهتمامية) فجاءت مادة (همّ) عنصراً تجنيسياً يعتمد تصريفاتها المتنوعة في صياغته المشار إليها . . .

وحين ندع صياغة (المقدمة) و (النظرية) إلى (الدراسة الأدبية) نجد نفس اللغة تطبع نتاج الكاتب ، فهو عندما يتحدث عن أدباء المشرق مثل (صفى الدين الحلبي) يقول عنه :

(ألقى النلحين على القيان ، بغناء استبعد منه معبداً بجرأى العيان ، وإن جسّ العود وضرب أوتاره أوصى الموصي بقطع بتاره ، وإن ركض الطرف أوقف الطرف فيصبي بالتفاتة من صبا ويرسل من أرياحها بالصبا . . . ولا مرية أنّه شاعر المشرق في

(٦) فرائد الجمان : عالم الكتب ، بيروت ، ص ٢٦ .

(٧) نفس المصدر : ص ٢٦ .

أوانه ، الجالس بسرير الشعر ككسرى في إيوانه ، وبيته بيت بني الفقيه يعرف وإلى رفعة نسبه وجه المدح يُعرف) (٨) .

إنَّ الكاتب هنا يتحدث عن شاعر هو صفى الدين الحلبي ، كما يتحدث عن ترجمته ، لكنه في الحالين يعتمد السجع من جانب والتزويق من جانب ثانٍ ، بما تواكبهما من لغة معتمدة من جانب ثالث ، والمهم أنَّ التجنيس بمستوياته المختلفة (ألقى ، القيان) (استبعد ، معبدآ) (أوصى الموصي) (يصبي ، صبا ، بالصبا) الخ ، هذه العناية بالتزويق تكشف لنا جانباً من سمات العصر الذي نؤرخ له ، بحيث تتوازن - كما قلنا - مع العناية بالتزويق شعرياً ، حتى لكأن الشعر والنثر يتوازنان في العناية بتزويقيهما مقابل التيار الآخر الذي لا يتقيد بهذا التزويق ، حيث سنلاحظ أنَّ نفس الشعراء التزويقيين يتخلَّون عن التزويق في كثير من نتاجاتهم ، كما أنَّ الكُتَّاب - ومنهم أكثر من مؤرخ أدبي ودارس يقدِّمون دراساتهم عن الأدباء بلغة مترسلة أو مسجوعة بنحو عابر

طبيعياً ، إذا كان التزويق منسحباً على النثر الوصفي (وهو : دراسة الأدب أو مطلق النصوص) فإنَّ انسحابه على النثر الإبداعي يظل بطريق أولى ، لذلك نجد الكاتب المشار إليه ، يعتمد نفس اللغة في (الرسائل الشخصية) حيث قلنا أنَّ (الرسائل الشخصية) و (الخواطر العابرة) تجسّدان النثر الإبداعي في هذه الفترة التي نؤرخ لها ، فمثلاً كتب رسالة لأحد أقاربه حيث سافر ولده من طريق البحر :

(هناؤك بعابر البحر الزاخر هو قطب السرور للمفاخر ، والقدرح المعلّ للمفاخر ، والتاج المحلّ للفخر الفاخر ، والتهنئة به قد وجبت عن التيسير ، والتسهيل من صحوها لم يعد بالعسير ، وهو المحفوظ بعرفان العوارف المكلّل بعيون المعارف . . . الخ) (٩) .

فهذا النص كسوابقه مشحون بالتزويق مما لا حاجة إلى توضيحه ، بقدر ما نعتمد التوضيح بأنَّ النثر الأدبي وازن الشعر تماماً من حيث خضوعهما لسمات فنية تتوزّع بين

(٨) نفسه : ص ٣٤ .

(٩) نفسه : ص ٢٢٦ .

الترسل والتزيق ، مما يمكن تفسير ذلك من خلال خضوعهما لمحددات ثقافية واجتماعية متماثلة بالنحوالذي تقدّم الحديث عنه

« الشعر »

قلنا أنّ الشعر في الفترة التي نؤرّخ لها ، يظل متارجحاً بين النماذج الناضجة فنياً بحيث تعدّ إمتداداً للفترات السابقة ، وبين النماذج المتوسطة في الجودة - وهو الطابع الغالب .

لقد أفرزت هذه الفترة أسماء من نحو ابن الفارض ، والبهاء زهير ، والشاب الظريف ، البوصيري ، وابن نباتة ، وصفى الدين الحلي ، وسواهم من الأسماء المتميزة شعرياً (في أوائل الفترة) . . . كما أنّ أسماء من نحو حيدر الحلي ، جعفر الحلي ، عبد الباقي العمري ، محمد حسين الكيشوان ، صالح الكوّاز ، عبد الحسين الأعسم ، عبد الحسين شكر . . . الخ (في أواخر الفترة) حيث لوحظ بروز هذه الأسماء في العراق بخاصة (في كل من النجف والحلة) بحيث جسّدت ظاهرة أدبية لا بد لمؤرخ الأدب من تسجيلها : نظراً لكونها (أي هذه الأسماء) تزامنت في أواخر الفترة من جانب ، وتجاورت مكانياً من جانب آخر ، وتماثلت نصجاً فنياً من جانب ثالث ، فضلاً عن اتّساحها بطابع فكري ملتزم ؛ من جانب رابع ، طبعياً ، ثمة شعراء متنوعون ، لا يمكن الوقوف على نتاجهم من حيث ضخامة عددهم وتماثل مستوياتهم : وهم يتوزّعون بين العراق وبلاد الشام ومصر والمغرب بعامة ، حيث إنّ امتدادهم في جملة قرون يحتجز مؤرخ الأدب من التوفّر على دراسة نتاجهم ، مضافاً إلى أنّ تماثل مستوياتهم الفنية التي قلنا أنّ الطابع المتوسط هو الذي يسم نتاجهم : لا يحمل مؤرخ الأدب على الاقتناع بضرورة الوقوف على نماذج منه . . . لذلك ، نكتفي (حتى في

صعيد الأسماء المتميزة فنياً) بعرض نماذج عابرة ، سريعة : ما دمنا نستهدف - في هذه الدراسة - ليس عرض الأسماء : بقدر ما نستهدف تسجيل الطوابع الفنية والفكرية العامة للأدب في فتراته التاريخية المتنوعة . . .

ونقف مع بعض الأسماء التي أفرزها الشطر الأول من هذه الفترة ، ونبدأ ذلك

بـ :

شعراء من العراق

صفي الدين الحلبي

بعد هذا الشاعر أبرز إسم عرفته هذه الفترة التي نورّخ لها ، بحيث يُدرج ضمن قائمة كبار شعراء العصور من عرضنا لتناجهم في الفترات السابقة ، وهو أمر يكاد يجمع عليه مؤرخو الأدب ، فضلاً عن أنّ نتاجه ذاته يفصح عن النضج الفني لديه . . . وبالرغم من أنّ بعض مؤرخي الأدب يشيرون إلى أنّه أول من عني بالتزويق (أي : العناية بالبدیع أو الصنعة) التي تظل طابعاً لهذه الفترة ، . . . بيد أنّ التأمل في نتاجه ، يدلّنا على أنّ نتاجه قد انشطر إلى غمطين : أحدهما يُعنى بالطابع التزويقي مثل بعض قصائده التي ضمت كل المحسنات البديعية ، وهي في تمجيد النبي (ص) ، . . . وأيضاً في جملة من قصائده التي التزم فيها بقيود إيقاعية خاصة ، تشبه بعض اللزوميات عند أبي العلاء المعري ، بيد أنّ ذلك كلّهُ : يشكل - شطراً من النتاج ، تماماً كما هو طابع النتاج الذي يلاحظ عند المعري في انشطاره إلى غمطين : المترسل واللزوميات . . . المهم أنّ شطراً من نتاج الشاعر الحلبي يظل (تزويقاً) ، وهو أمر يكشف عن أنّ التزويق يُعدّ - مجرد مهارة كانت مقترنة بتقدير الآخرين في أمثلة هذه البيئة التي نتحدث عنها - بدليل أنّ عشرات الشعراء كتبوا قصائد مماثلة لها (من حيث الوزن ، والبدیع ، والتمجيد) تعبيراً عن إعجابهم بهذا النمط . . . وخلا ذلك ، فإنّ الشعر المترسل يظل هو المظهر العام لنتاج الشاعر . . . ويمكننا ملاحظة هذا الطابع المترسل في نماذج متنوعة ، منها : قوله (في تمجيد النبي (ص)) أيضاً :

في الأرض ، ظلّ الله كنت ولم يلح في الشمس ظلّك ، إن حواك مكان

نسخت بمظهرك المظاهر بعدما نسخت بملة دينك الأديان
وعلى نبوتك المعظم قدرها قام الدليل وأوضح البرهان^(١٠)

إنّ القارئ من الممكن أن يلحظ التجانس بين (ظل الله) و (ظلك) أو بين (مظهرك) و (المظاهر) أو بين (نسخت بمظهرك) و (نسخت بملة . . .) فيخيل إليه أنّ « التزيق » يسم مثل هذا النموذج أيضاً . . . بيد أنّ « التجانس » يجسد ظاهرة فنية لا يمكن الانسلاخ عنها حتى في (التجارب الأدبية المعاصرة) : كلّ ما في الأمر أنّ طريقة استخدامه هي التي تكشف عن كونه قد برز بنحوه المقبول والممتع أو بنحوه المجوج والمردود . . . كما أنّ لكل عصر : معايير « التجانس » وغيره من أشكال العنصر الإيقاعي أو الصوري أو غيرهما . . . وما لا شك أنّ النموذج المتقدّم جاء عنصر « التجنيس » فيه ليس (عفويّاً) فحسب ، بل (عمّق) من الصورة وأكسبها (طرافة) فنية مثل : (التقابل) بين نسخ المظهر ونسخ الرسالة ، والتقابل بين مظهر الشخصية (النبي (ص)) ومظاهر الشخصيات (الأنبياء السابقين (ع)) ، وكذلك التقابل بين ظل الله تعالى وظل الشخصية ، حيث تظل مثل هذه « الصورة » مفعمة ومثقلة بالإيحاءات الفنية ، . . . كذلك يمكن ملاحظة الطابع العفوي في أشكال إيقاعية أخرى مثل ما يسمى (في اللغة البلاغية الموروثة) بـ (الترصيع) ، وما نسميه بـ (التجانس التفعيلي) في تمجيد أهل البيت (ع) :

هم الزاهدون ، هم العابدون ، هم الساجدون : بحراها
هم الصائمون ، هم القائمون ، هم العاملون : بأدائها

(فالتجانس التفعيلي) هنا : جاء أولاً ضمن قصيدة طويلة يردّ بها الشاعر على شاعر عباسي كان قد كتب قصيدة يفخر من خلالها بجماعته ، حيث اكتفى بهذين البيتين وبيت ثالث يهجوها الشاعر العباسي المشار إليه :

عليك بلهوك بالغانيات ، وخلّ المعالي لأصحابها
ووصف العذار ، وذات الخمار ، ونعت العقار : بألقابها

(١٠) ديوان صفى الدين الحلي : دار صادر ، بيروت ، ص ٧٩ ، ٨٣ .

(١١) نفس المصدر : ص ٩٢ ، ٩٤ .

إنّ ثلاثة أبيات أو أكثر أو أقل يلتزم فيها الشاعر بـ (التجانس التفعيلي) يظل في تصورنا - بخاصة إذا كان عفويّاً كالنماذج المتقدمة - سمة فنية لها قيمتها بحيث تكسب النص جمالية جديدة وليس عيباً فنياً : كما يذهب القاصرون ذوقياً إلى ذلك . . .

وإذا كان هذا الشاعر قد عنيّ بالتزويق في بعض نتاجه ، وبالترسل المصحوب بتزويق مقبول في نتاجه الآخر ، وبالترسل الصرف في نماذج أخرى : مع حرص على الالتزام إسلامياً ، فإنّ هناك شاعراً آخر يماثل صفّي الدين في سماته المذكورة ، لكن مع عناية أشد بالتزويق ، ألا وهو :

علاء الدين الحلّي

يتميز هذا الشاعر بإحكام العبارة ، وغازاة التناج ، وتطويل القصيدة : مع عناية ملحوظة بالتزويق (في صعيد التجنيس بخاصة) - مضافاً إلى التزامه الفكري المماثل للشاعر السابق ، لكن : مع توجّه أشدّ حرارة من حيث التوفّر على تمجيد النبي (ص) وأهل بيته (ع) حيث وظّف غالبية نتاجه في هذا الميدان

ويمكننا ملاحظة المستويات الفنية والفكرية التي أشرنا إليها ، في نماذج من نحو قوله :

أبرق تراءى عن يمين ثغورها	أم ابتسمت عن لؤلؤ من ثغورها
ومرت بليل في بليل عراصها	بنا نسمة أم نفحة من عبرها
.....
وما عطف بالصب ميلاً إلى الصبا	بها شغفا ، ألا بدور بدورها
.....
وما شبت إلا من وقوع شوائب	لاصغرها يبيّض رأس صغيرها
.....
خلاف سطور في طروس تطلّعت	طلّعت غدر من خلال سطورها
.....
وما العذر في اليوم العصيب لعصبة	وقد خفرت يوماً ذمام خفيها

وما أنس لا أنس الحسين مجاهداً بنفس خلت من خلها وعشيرها
تصول إذا زرق النصول تأوّهت لنزع فني أعجمت من صريرها^(١٢)

إن هذه النماذج التي اقتطعناها من قصيدة طويلة الحجم ، تجسّد نموذجاً للشعر (التزويقي) دون أدنى شك ، ففي كل بيت نوع من التجنيس الذي لا نجد فائدة في عرض مستوياته التي تعجّ بها كتب البلاغة الموروثة ، ... ومما لا شك فيه أن (التكثيف) يطبع أكثر هذه النماذج ولكنه - في الحين ذاته - لم يبلغ التخمّة التي لحظناها عند (الحريري) مثلاً

طبيعياً ، إننا نتحفّظ في الإقرار بإيجابية هذا التجنيس بخاصة عندما يتعرّض لفاجعة الطفّ مثلاً : حيث ينبغي أن يُعنى بعنصر (الصورة) أكثر من (الإيقاع) أو يُعنى بالترسل أكثر من التزويق : نظراً لخطورة الفاجعة واقتربها بعواطف محملة بالأسى مما لا يتساق مع مثل هذه الصياغة ... لكن - مع ذلك كلّه - ما دام العصر قد خبر هذه الصياغة وأكسبها مزيداً من الاهتمام ، حينئذٍ نعدّ أمثلة هذا التزويق : معايير أدبية تعارف عليها عصر الشاعر ... ولا أدلّ على ذلك ، أنّ الشاعر نجده في قصيدة أخرى (في تمجيد أهل البيت (ع)) يتباهى مزهوّاً بأنّ نتاجه الذي يُعنى بـ (التجنيس) إنّما هو : سهام توجّه إلى الشامتين :

فلي فيك أبكار لوفق جناسها أصول ، بها للشامتين نصول
لهارقة المحزون فيك ، وخطبها جسيم على أهل النفاق مهول^(١٣)

إنّ الشاعر يخاطب الحسين (ع) بأمثلة هذه النماذج ، مقتنعاً بأنّ قصائده الأبكار التي تُعنى بالجناس أو التجنيس إنّما هي مظهر لرقّة المحزون من أجله (ع) ، وهي شدّة على المنافقين ... الخ ، هذا يعني - كما قلنا - أنّ « التزويق » في هذه الفترة التي نورخ لها ، يعدّ معياراً للمهارة الفنية بحيث يدلّ بها الشاعر على الآخرين ، متباهياً بكونها ذات أصول في الصياغة ... وأولئك جميعاً يدفعنا - كما كرّرنا - إلى القول بأنّ محاولة

(١٢) الغدير : ج ٦ ، ص ٣٧٣ ، ٣٧٥ .

(١٣) نفسه : ص ٤٠٠ .

إضفاء السمة السلبية على « التزويق » الذي خَبَرته هذه الفترة التي نُوْرِّخ لها : ليس له ما يسوِّغه ، إلّا في صعيد ما أشرنا إليه ، بحيث لا يتم ذلك على حساب الأفكار التي ينبغي أن تُستهدف أساساً ، كما هو واضح

وأيّا كان ، فإنّ التّأرجح بين الترسّل والتزويق يظل سمة عامة تتفاوت نسبها من شاعر لآخر ، كما أنّنا كلما أوغلنا في السنوات : نواجه العناية بالتزويق تزداد نسبتها دون أن تنسحب بطبيعة الحال على جميع الشعراء ، بل إنّ الشاعر الواحد يؤرّجح استخدامه لهذا العنصر بين نص وآخر . . .

والمهم ، أن نتابع الأسماء الشعرية التي فرضت فاعليتها في ميدان الأدب ، وبرزت في بيئات خاصة مثل (مدينة الحلة التي وقفنا عند بعض شعرائها ، ونتابع الوقوف عند شعرائها الآخرين ، ومنهم :

الشاعر البرسي

يظل هذا الشاعر متأرجحاً بين لغة الترسّل والتزويق : مع طغيان الطابع الأول في نتاجه ، أي : نجده في نص يُعنى بالتزويق مثل إحدى قصائده عن الإمام الحسين (ع) فيما جاء في مقدمتها التقليدية :

وسري ، سرب فيه سرب جأذر	لسري ، من جهد العهد بهم عهد ^(١٤)
.....
وشملي مشمول وبرد يشيني	فشيب وبرد العيش ما شابه نكد
.....
مطاميع للعافي ، مطاعين في الوغى	مطاعين إن قالوا : لهم حجج لدّ
مفاتيح للداعي ، مساميح للندی	مصاييح للساري : بها يهتدي النجد

إنّ هذه القصيدة تمضي على النسق المذكور من حيث احتشادها بالعنصر التزويقي الإيقاعي . . . فالبيت الأول يتّكّىء على تجانس الصوت من خلال (تفاوت الدلالة)

وهو السير بـ) و (السرب) ، والبيت الثاني يتكبيء على تجانس الأصوات فحسب (شمل ، مشمول ، شبيه ، تشيب ، عيش) والبيت الثالث يتكبيء على تجانس متشابه مركب (مطاعيم ، مطاعين ، مطاعين) حيث جانس بين (مطاعيم ومطاعين) - وهو الجناس الناقص ، وبين (مطاعين ومطاعين) وهو الجناس الكامل ، وأما البيت الرابع فقد توكأ على (التجانس التفعيلي) (مفاتيح ، مسابيح ، مصابيح) ، وهو تجنيس يعتمد - في هذا النموذج - على أول التفعيلة ، مقابل التجنيس الذي يعتمد أواخرها ، مثل قوله في نفس النص :

فيا عُدَّتِي في شدِّي ، يوم بعثتي بكم خلَّتِي من علَّتِي : حرَّها برد

وهذا النمط الأخير قد أمعن فيه الشاعر بحيث جمع بين أوائل التفعيلة وأواخرها (عُدَّتِي في شدِّي) (خلَّتِي من علَّتِي) ، إذن : استخدم الشاعر في جملة أبيات : أنماطاً متنوعة من التجانس الصوتي بنحو يلفت الانتباه حقاً . . لكنه في غالبية النصوص الأخرى نجد أنَّ الترسُّل يطبع ذلك ، من نحو قوله في تمجيد النبي (ص) و (قد وشَّحَّها ببعض الأصوات المتجانسة) :

أضاء بك الأفق المشرق ودان لمنطقك المنطق
وكننت ولا آدم كائننا لأنك من كونه أسبق
تجلت يا خاتم المرسلين ، بشأو من الفضل لا يلحق^(١٥)

فهنا نلاحظ أنَّ (الترسُّل) هو الطابع لهذه الأبيات وسائر أبيات القصيدة : لكن مع توشيح عابر لا يكاد يتحسسه القارئ مثل (لمنطقك المنطق) (لأنك ، من كونه) ونحو قوله (في تمجيد أهل البيت (ع)) :

فرضي ونفلي وحديثي أنتم وكل كَلِّي منكم وعنكم
خيالكم نصب لعيني أبداً وحبكم في خاطري غيِّم
يا سادتي وقادتي أعتابكم بجفن عيني لثراها ألثم^(١٦)

(١٥) نفسه : ص ٢٣٤ .

(١٦) نفسه : ص ٢٣٥ .

إن عبارات من نحو (كل كلي) (منكم ، عنكم) (سادتي ، قادتي) توّشح هذه الأبيات دون أن تحوّلها إلى « تزويق » خلافاً للنص الأسبق . . . إلا أنه يتخلّى نهائياً عن التزويق في نموذج آخر مثل :

أبا حسن لو كان حبك مدخلي جهنم ، كان الفوز عندي جحيماً
وكيف يخاف النار من كان موقناً بأنك مولاه وأنت قسيمها^(١٧)

ونحو :

إمام له في جبهة المجد أنجم تعالت فلا يدنو إليهن راصد
فضائله تسمو على هامته السما وفي عنق الجوزاء منها قلائد^(١٨)

إذن : تظل غالبية النماذج لدى هذا الشاعر بمنأى عن التزويق ، ويتأرجح البعض منها بين التزويق والترسل ، ويخلص بعضها - وهو النادر ، حيث لا يتجاوز بعض النصوص التي يبدو أن الشاعر عمد إلى صياغتها تزويقياً : مجارة لبيئة العصر

ويلاحظ أن الشاعر متمكن من لغته الشعرية ، حيث تطبعها نعومة وانسيابية ، كما أن (صورته) مصوغة بنحو لا كثافة فيها ولا تضبيب ، بل تطبعها الألفة ، كما تطبعها (الطرافة) أيضاً ، بخاصة تلكم الصورة التي تنتسب إلى ما نسميه بـ (الصورة الفرضية) التي تتصدّرها الأداة (لو) ، حيث تتجسّد الطرافة في الفوز بالجحيم : في حالة افتراض أن الحب يقتادها إلى ذلك ، وفي تلكم الصورة (المباشرة) التي تتساءل عن إمكان دخول النار ، وهو (ع) قسيم بينها وبين الجنة

* * *

إن هذه الطوابع الفنية التي لحظناها عند الحافظ البرسي : تسحب على جملة من الأسماء التي برزت بدورها في البيئة المذكورة - أي مدينة الحلة التي شهدت قروناً طويلة نشاطاً أدبياً ملحوظاً قد امتدّ إلى نهاية الفترة التي نورّخ لها ، ومن جملتهم الشاعر :

(١٧) نفسه : ص ٢٣٦ .

(١٨) نفسه : ص ٢٣٦ .

ابن راشد الحلبي

يتميز هذا الشاعر بقصائده الطوال ، وبالتزاميته ، وبعبارته الشعرية المماثلة لمن سبقه من الشعراء الذين يجمعون بين طابعي الترسّل والتزويق ، . . . ويمكننا ملاحظة هذا الجمع بينهما - ليس من خلال توقّره على التزويق في نص وعدم استخدامه في نصّ آخر : كما هو ملاحظ عند الشاعر الأسبق - بل من خلال القصيدة الواحدة التي يجمع فيها بين التزويق والترسّل ، . . . فبينما نجده يَمْضِي في قصيدته على هذا النحو من الترسّل :

لم يشجني رسم دار دارس الطلل ولا جرى مدمعي في أثر مرتحل^(١٩)
حتى نجده يتّجه فجأة إلى بيت مزوّق على هذا النحو :

مالي وللغيد ، والخلّ البعيد ، وللعيش الرغيد الذي ولّى ولم يؤل
ثم يقطع أبياتاً طوّالاً مترسلة ، ويباغتنا بعد ذلك بمثل هذا البيت :

من كل مكتهل في عزم مقتبل وكل مقتبل في حزم مكتهل
حيث لم يكتف بالتفعيلة المتجانسة (مكتهل ، مقتبل) بل يصدرها بتجانس آخر
(عزم ، مقتبل) (حزم ، مكتهل) ، . . . مضافاً إلى أنّه يخضع ذلك لعنصر
(التقابل) فيردّ العجز على الصدر على نحو مضاد . . .

والمهم ، أنّ لجوء الشاعر إلى أمثلة هذا التزويق لم يتم إلا في ثلاثة أو أربعة أبيات من قصيدة تتجاوز المائة . . . كذلك نجده في قصيدة أخرى أكبر من سابقتها : تمضي مترسلة ، ثم يتخللها البيتان أو الثلاثة على هذا النحو :

مصايح للساوي ، مجاريح للحجي مساميح في اللأواه ، والأفق تارس
صناديد إقبال ، مناجيد سادة مذاويد أبطال : كماء أشاوس

لا شك أنّ اللغة في أمثلة هذه النماذج مصحوبة بشيء من (العتمة) : فرضتها طبيعة القافية من جانب ، والحرص على التزويق من جانب آخر ، . . . لذلك نجد أنّ

(الإشراف) بدلاً من (العتمة) يظل هو الطابع الغالب على النص ، وهذا من نحو
(تمجيده للإمام المهدي (ع)) :

وأعددت ذخراً للمعاد ، قصائداً	تعطر منها في النشيد المجالس
بمدح الإمام القائم الخلف الذي	بمظهره تحيا الرسوم الدوارس
.....
إمام له مما جهلنا حقيقة	وليس له فيما علمنا - مجانس
.....
وسرّ سواوي ونور مجسد	وجوهر مجد ذاته لا تقايس
.....
كأنني بعيسى بالصلاة وراءه	تبارك مرؤوس كريم ، ورائس (٢٠)

ففي هذه الأبيات نلاحظ ترسلاً ، وألفة ، ومباشرة ، مصحوبة بشيء من العنصر
الصوري (تمثيل ، استعارة ، تشبيه) : دون أن يتخللها تزويق ، أو تضبيب أو تكثيف
صوري

* * *

الطغرائي

يبرز إسم هذا الشاعر - وهو من بغداد - في أوائل الفترة التي نؤرخ لها : بنحو
يفرض فاعليته على خارطة الأدب العربي من حيث كثرة نتاجه ونضجه الفني ... ولعلّ
ما يجعل لنتاجه قيمته الضخمة هو : إحكام عبارته من جانب ، واكتناز نتاجه بعنصر
(الحكمة) أو (الصورة الاستدلالية) من جانب آخر ، ... وقد سبق أن كررنا أنّ
(الحكمة) تهب الشاعر قيمة ضخمة لحظناها عند أمثال المتنبي والشافعي والمعرّي
والحمداني والرضي وسواهم ، ... ولعلّ الطغرائي في قصيدته المعروفة التي اشتهرت
على الألسن فيما أطلق عليها (لامية العجم) لكونه من أصل فارسي : إنّما اكتسبت

شهرتها في عصور الأدب فلائها شحنت بعنصر « الحكمة » بنحو ملحوظ ، مضافاً إلى شحنها بعنصر الصورة بعامة ، فضلاً عن متانتها وإحكامها اللغوي ولنقرأ :

أصالة الرأي صانتي عن الخطل وجليّة الفضل زانتي عن العطل
مَجْدِي أخيراً ومَجْدِي أولاً : شرَع والشمس رآد الضحى كالشمس في الطفل

حب السلامة يثني هم صاحبه عن المعالي ويغري المرء بالكسل

إنّ العُل حَدَّثْتِي - وهي صادقة فيما تحدّث - إنّ العز في النقل
لو أنّ في شرف المأوى بلوغ منى لم تبحر الشمس يوماً دارة الحمل

لم أرتض العيش والأيام مقبله فكيف أرضى وقد ولّت على عجل
غالى بنفس عرفاني بقيمتها فصتتها عن رخيص القدر مبتذل
وعادة النصل أن يزهو بجوهره وليس يعمل إلّا في يدي بطل

وحسن ظنك بالأيام معجزة فظنّ شرّاً وكن منها على وجل

فيم اعتراضك لبحر تركبه وأنت تكفيك منه مصّة الوشل
ترجو البقاء بدار لا ثبات لها فهل سمعت بظل غير منتقل
ويا خبيراً على الأسرار مطلعاً أنصت ، ففي الصمت منجاة من الزل
قد رشّحوك لأمر لو فطنت له فارباً بنفسك أن ترعى مع الهمل^(٢١)

إنّ هذه القصيدة تعدّ في قمة الشعر الموروث بحيث يمكن القول بأنّ شوامخ الشعر العربي لم تكد تضارعها إلّا ما ندر : وذلك من حيث إحكامها الذي يلفت النظر بنحو ما لحظناه عند المتنبي وسواه حتى أنّ بيتاً واحداً منها لا سبيل إلى ملاحظة الركاقة أو الابتذال فيه . . .

وكما قلنا ، فإنّ (الحكمة) بما يواكبها من صور استدلالية في المقام الأوّل ، وصور متنوعة من التشبيه والتمثيل والاستعارة والرمز ، ثم بما أفادته من حيث (التضمين) من القرآن الكريم وأحاديث النبي (ص) وأهل بيته (ع) فضلاً عن اتّساحها بعناصر لفظية مثل (الجملة المعترضة) (والحوارية) وسواها . . كل أولئك أكسب القصيدة قيمة فنية ضخمة تقف مع شوامخ النصوص التي عرفها تاريخ الأدب الموروث . . .

إنّ الإفادة من التوصيات الإسلامية التي أكسبت « الحكمة » قيمتها الحقيقية : تظل واضحة من خلال صياغتها صوراً (استدلالية) فائقة من نحو : (وأنت تكفيك منه مصّة الوشل) (فهل سمعت بظل غير منتقل) (فأربأ بنفسك أن ترعى مع الهمل) . . . وصوراً (تمثيلية) من نحو (فظنّ شرّاً وكن فيها على وجل) (انصت ، ففي الصمت منجاة من الزلل) ، . . . فهذه الصور بنمطها (الاستدلالي ، والتمثيلي) هي التي أكسبت النص مزيداً من الجمال الفني . . .

وفي تصوّرنا أنّ هذه القصيدة كان من الممكن أن تكتسب ذروة قيمتها لو حصرت إفادتها التضمينية من خلال التعامل الإسلامي الصرف من جانب ، وتحلّت عن بعض أشكال الذاتية من جانب آخر ، فمثلاً نجده في هذه الأبيات :

تقدّمني أناس كان شوطهم	وراء خطوي إذا أمشي على مهل
هذا جزاء امرئ أقرانه درجوا	من قبله فتمنى فسحة الأجل
وإن علاني من دوني فلا عجب	لي أسوة بانحطاط الشمس من زحل

إنّ الشاعر لو صاغ البيت الاستدلالي الأخير بضمائر الآخرين وليس بياء المتكلم ، كما أنّه لو حذف هذه البياء في البيت الأول : وجعل القضية عامة تتصل بمن يتقدمون - وهم أهل للتأخير ، وبالعكس - لكانت (الصورة الحكيمية) تحقق قمة النجاح الفني . . . المهم بعد ذلك كلّهُ ، أن نكرّر بأنّ نجاح القصيدة يرتبط بتقنيّتها الفنية من جانب (صورياً) كما لحظنا ، و(لفظياً) كما هو ملحوظ في أدواتها الحوارية من نحو الحوار الداخلي (هذا جزاء امرئ . . .) والحوار الداخلي (إنّ العلى حدثني) ونحو:

اهبت بالحظ لو ناديت مستمعاً والحظ عني بالجهال في شغل

وبما هو ملحوظ في أدواتها الاعتراضية من نحو (لو ناديت مستمعاً) ونحو :
(حدثتني وهي صادقة)

والأهم من ذلك كله ، أن (الحكمة) هي التي أكسبت النص قيمته : بخاصة
(تضمينها) للدلالات الإسلامية التي تظل هي العصب الفكري الوحيد لإضفاء القيمة
الحقيقية للنص . . . ولعل ما يزيد أهمية هذا الشاعر هو تعاطفه مع مبادئ
النبي (ص) وأهل بيته (ع) (وجدانياً) مضافاً إلى إفادته (فنياً) : من حيث التضمين
الصوري للنصوص الماثورة إسلامياً : كما لحظنا ، . . . وأما تعاطفه فيتجسد في نماذج
يشير من خلالها إلى البيئة الاجتماعية التي كان يحياها بحيث يقول :

وإذا توالى آل أحمد : مسلم قتلوه ، أو سموه بالإلحاد^(٢٢)
وكانت إجابته لهؤلاء :

فقلت لهم لا تكثروا ، ودعوا دمي يراق على حبي لهم وهم يهدر^(٢٣)
ويلاحظ أن الشاعر يركن حيناً إلى عنصر (التجانس الصوتي) بنحو عابر ،
عفوي من نحو تعليقه على البيت الأخير : (أي الاستشهاد من أجل موادة أهل
البيت (ع)) :

فهذا نجاح حاضر لمعيشتي وهذا نجاة يرتجى يوم أحشر
حيث (جانس صوتياً) بين (نجاح) و (نجاة) ، نجاح دنياه التي يهدر فيها
دمه من أجل موادته لأهل البيت (ع) ، و (نجاة) آخرته . . .
ونحو قوله أيضاً فيهم (ع) :

نجوم العلل فيكم تطلع وغائبها نحوكم يرجع
علا يستقل ، فلا يستقر به لها دونكم مضجع^(٢٤)

(٢٢) أدب الطف : ج ٣ ، ص ٢٩ .

(٢٣) نفس المصدر : ص ٢٩ .

(٢٤) نفسه : ص ٢٩ .

حيث جانس بين (يستقل) و (يستقر) : كما هو واضح ، وهو تجانس صوتي عابر يطبع الانتاج العام لمطلق الشعراء دون أن يختص بيئة دون أخرى ، . . . ولعل ذلك يعود إلى أنَّ الشاعر عاش في بداية الفترة التي نؤرخ لها فيما لم يتحوّل النتاج من خلالها إلى الطابع (التزويقي) الذي غما وتضخّم مع امتدادات الفترة التي نؤرخ لها .

* * *

ما لحظناه عند الطغرائي من سمات فنية وفكرية ، يمكننا أن نلاحظها لدى شاعر برز نتاجه في أوائل الفترة التي نؤرخ لها أيضاً ، وهو :

ابن الصيفي

لقد فرض هذا الشاعر فاعليته الفنية على خارطة الأدب من خلال تطبيع نتاجه بسمات (الصورة الاستدلالية) أو (الحكمية) ، وبإحكام العبارة الشعرية من جانب آخر ، بحيث أصبحت نماذج من نتاجه : أمثلة تتردّد على الألسنة طوال العصور ، ومنها : هذه الأبيات التي لا يكاد يجهلها أحد من القراء وهي :

ملكنّا فكان العفو منا سجية	ولما ملكتم سال بالدم أبطح
وحلّلتهم قتل الأسارى وطالما	غدونا عن الأسرى نعف ونصفح
فحسبكم هذا التفاوت بيننا	وكل إناء بالذي فيه ينضح ^(٢٥)

إنَّ أهمية هذه الأبيات تتجسّد في كونها تتناول ظواهر أخلاقية تمسّ السلوك البشري العام ، وتتغلغل إلى أدقّ نزعات الإنسان في تعامله مع الآخرين . . . فبالرغم من أنَّ هذه الأبيات قالها الشاعر موازناً بين سلوك المتسبين لأهل البيت (ع) وسلوك المتسبين لأعدائهم : من حيث العفو الذي طبع سلوك الطائفة الأولى حيال العدو (كما حدث للنبي (ص) في تعامله مع الأمويين في فتح مكة ، أو حدث للإمام زين العابدين وسواه عندما أحسنوا إلى القتلة) مقابل الطائفة الأخرى التي سفكت الدم عندما تمّ لها

الملك (مثل الأمويين والعباسيين في قتلهم للمتيسين للنبي (ص) وأهل بيته) ...

المهم ، بالرغم من أن هذه الأبيات قيلت في هذا السياق المشار إليه ، إلا أنها ترددت مثلاً على الألسن في مختلف العصور بسبب كونها قد صيغت بلغة فنية تجمع بين الخاص والعام ، بصفة أن الفن الناجح هو الفن الذي ينتقل من الخاص إلى العام ، أي الفن الذي يتناول قضية جزئية ، أو خاصة ، أو محلية أو ذات مرحلة زمنية محدّدة ، ثم يصوغها بنحو تنسحب على مطلق القضايا : فتصبح كليّة أو عامة لا تخصّ زماناً دون آخر ولا مكاناً دون سواه ، ولا قضية دون أخرى ... فإذا كانت القضية - مضافاً لعموميّتها - تتميز بكونها تمسّ أدق نزعات الإنسان (من حيث مسألته وعدوانيته) : حينئذٍ يكتسب الفن ... النجاح ، ومن ثم : يكتسب شهرة وذيوياً بالنحو الذي لحظناه في النموذج المتقدم .. وهذا كله من حيث القيمة الفكرية

أمّا من حيث القيمة الفنية ، فإنّ صياغة (القضية العامة) بلغة ذات عنصر صوري (استدلاي) من جانب ، ثم اقترانها بالإحكام اللغوي من جانب آخر : يكسب النص مزيداً من النجاح الفني كما هو واضح ، ... فالشطر الأخير مثلاً (وكلّ إناء بالذي فيه ينضح) يظل نموذجاً نياً شاعراً : من حيث كونه (صورة استدلاية) تقوم على رصد العلاقة بين نزعة الخير والشر وتجسيدهما أو تشبيههما بالإناء : ينضح بما فيه ... كما أنه مصوغ بلغة محكمة متينة لا أثر فيها للتفكك أو الابتذال اللغوي ... ويمكننا ملاحظة كل من البُعدين : الاستدلاي والإحكام ، في نماذج أخرى من نحو :

هل المال إلّا خادِم شهوة الفتى	وهل شهوة إلّا جلب المعاطب
فلا تطلبنّ منه سوى سدّ خلة	فإن زاد شيئاً فليكن للمواهب

ونحو :

وجوه لا يحمرها عتاب	جدير أن تصفر بالصغار
فما دان اللثام لغير بأس	ولا لأن الحديد لغير نار ^(٢٦)

ونحو (صياغة الحقيقة السابقة : وفق تفصيل آخر) :

إِنَّ الحديد تلين النار شدّته ولو صببت عليه الماء ما لانا^(٢٧)

إنّ النموذج الأخير - على سبيل المثال - يعدّ من (الصور الفنية الاستدلالية) التي تتناول سمات بشرية عامة من حيث الفارقة بين الأسوياء والمرضى ، فالشخصية السوية (تستحي) من العتاب ، وتستجيب لمن أحسن إليها بالشكر والتقدير ، على العكس من الشخصية العصابية التي (تتمرد) على المحسن إليها ، وحينئذٍ : لا بدّ من معاقبتها ، بصفة أنّ الإحسان إليها يعدّ تشجيعاً لمزيد من التمرد . . . وقد صاغ الشاعر هذه الحقائق من خلال الصور (الرمزية) حيث (رَمَزَ) للخجل والطيبة بـ (أحمرار الوجه) ، ورَمَزَ للتمرد والخبث بـ (اصفرار الوجه) : حيث إنّ تحقير الشخصية المتمردة يستتلي ردّ فعل ينعكس في مظهر خارجي هو : اصفرار الوجه ، أي : الإحساس بالهوان الذي يصيبها . . . والمهم ، أنّ الشاعر صاغ هذه الظواهر النفسية من خلال لغة الفن ، فيها نجاح تماماً في استخدامها من خلال الرموز المصحوبة بالإشارة والجمال والطرافة ، بالنحو الذي لحظناه . . .

* * *

أخيراً ، ينبغي ملاحظة أنّ هذا الشاعر لم ينجح إلى اللغة التزويقية التي طبعت غالبية النتاج الشعري في العصر الوسيط . . . ولعلّ : ذلك يعود - كما ألمحنا عند حديثنا عن الشاعر الطغرائي أيضاً - إلى كون الشاعر قد ظهر في أوائل الفترة التي نؤرّخ لها . . . لكن (وهذا ما نلاحظه لدى آخرين فيما نعرض لهم لاحقاً) نجد أنّ « التزويق » برز بنحو ملحوظ أحياناً في أوائل الفترة التي نؤرّخ لها أيضاً ، مما يمكن تفسيره بأنّ المعايير الفنية تظل متأرجحة بين الطابع الفردي والاجتماعي ، فيما يسحب الطابع الأخير آثاره على البعض (أي : التأثير باللغة التزويقية) بينما لا ينسحب على الآخرين ، بالنحو الذي سنقف عليه لاحقاً . . .

* * *

والآن : إذا تابعنا أوائل الفترة التي نؤرّخ لها ، وجدنا أنّ « التزويق » لا أثر له

أيضاً في نتاج حفنة كبيرة من الشعراء ، وفي مقدّماتهم : شعراء الالتزام ، . . . وبالرغم من أنّ المترمين ، ينشطون إلى طائفة تُعنى بالتزويق وأخرى لا تُعنى به ، فإنّ الطائفة الأخيرة يمكن أن نفسّر عدم عنايتها بالتزويق بأنّ ذلك ينبع من تصاعدهم العاطفي الذي يدفعهم إلى التعبير عن الدلالات الفكرية بنحو مباشر : يتخلّى حتى عن عنصر (الصورة) المكثّفة بل حتى عن الصورة العادية ، فضلاً عن تخليّهم عن (التزويق الصوتي واللفظي) فيما ينبغي التخلّي عنه بطريق أولى . . . ويمكن ملاحظة هذه الطوابع في أسماء متنوعة ، يجيء في مقدمتها إسم الشاعر علي بن عيسى : (صاحب الكتاب المعروف باسم (كشف الغمة) ، والملقّب بـ :

الأربلي

إنّ هذا الشاعر الذي فرض اسمه على حقل الأدب وسوّاه من ضروب المعرفة ، قد توفّر على الشعر المترمّز بحيث خصّص لكل من المعصومين (ع) قصيدة أو أكثر وهو أمر لا يتوفّر إلّا لعدد نادر من الأسماء المترمة . . والمهم أنّ نتاجه الشعري يظلّ موسوماً بالمباشرة والألفة والعفوية دون أن يُعنى بالصورة أو النحت اللغوي أو الإيقاعي إلّا في سياقات نادرة من نحو قوله (في تمجيد الإمام علي (ع) :

ورُبّ يوم كظلّ الرمح ما سكنت نفس الشجاع به من شدّة الوهل
ومأزق الحرب ضنك لا مجال به ومنهل الموت لا يغني عن النهل
والنقع قد ملأ الأرجاء عشيره فصار كالجبل الموفى على الجبل
جلوته بشبا البيض القواضب ، والجرد السلاهب ، والعسالة الذبل^(٢٨)
ومن نحو تمجيده لأهل البيت (ع) :

يخلفون الشمس نوراً وإشراقاً ، وفي الليل ينجلون البدور^(٢٩)
ونحو قوله عن الحسين (ع) :

(٢٨) الغدير : ج ٥ ، ص ٤٥٢ ، ٤٥٣ .

(٢٩) نفس المصدر : ص ٤٥٦ .

وأَتَوْهَا : صَمَاء ، شَوْهَاء ، شَنْعَاء ، أَكَانَتْ قُلُوبِهِمْ مِنْ حَدِيدٍ (٣٠)

ونحو :

وهواكم طوق له وسوار وعليه من المخاوف سور (٣١)

الملاحظ في هذه النصوص وسواها ، أنها تتوَكَّأ على (الصورة) التشبيهية والاستعارية والرمزية والتمثيلية وسواها دون أن تتضخَّم أو تتضَبَّب أو تنفَرَّع ، كما أنها تخلو من (الصورة الاستدلالية) التي تتكثَّف لدى شعراء يعنون بالنحت والصياغة والتغلغل إلى باطن الظواهر . . . كما أنها - أي النماذج أعلاه - يحفل بعضها بعنصر إيقاعي (تزويقي) مثل (شَوْهَاء ، صَمَاء ، شَنْعَاء) ومثل : (البيض القواضب ، والجرد السلاهب) الخ . . . أولئك جميعاً ترد عابرة بالقياس إلى غالبية نتاجه الذي يعتمد المباشرة ، والألفة ، والعفوية - كما قلنا ، حيث يحتجزه التصليد العاطفي عن العناية بالصياغة أو النحت اللغوي أو الصوري . . . إنه يرسل الأبيات إرسالاً عفوياً على هذا النحو :

يا أشرف الناس من عرب ومن عجم	وأفضل الناس في قول وفي عمل
يا من به عرف الناس الهدى وبه	تُرْجَى السلامة عند الحادث الجلل (٣٢)
يا سيّد الناس ، يا من لا مثيل له	يا من مناقبه تسري سرى المثل

* * *

وَمَنْ كَانَ فِي الْحَشْرِ : الرّسول خصيمه	فإنّ له نار الجحيم مقيل
فإنّهم آل النبي وأهله	ونهج هداهم بالنجاة كفيل
مناقبهم بين الورى مستنيرة	لها غرر مجلوة وحجول (٣٣)

* * *

أيها السادة الأئمة أنتم	خيرة الله أولاً وأخيراً
-------------------------	-------------------------

(٣٠) أدب الطف : ج ٤ ، ص ١١٨ .

(٣١) نفس المصدر : ص ١٢١ .

(٣٢) تغدير : ج ٥ ، ص ٤٥٢ .

(٣٣) أدب الطف : ج ٤ ، ص ١١٩ .

من يجاريكم وقد طهر الله تعالى أخلاقكم تطهيرا^(٣٤)

هذه النماذج وسواه ، مترسلة : موشحة بصورة مترسلة أيضاً ، ف قوله - على سبيل المثال - (يا من مناقبه تسري سري المثل) تتضمن تشبيهاً مألوفاً لا يكلف القارئ أدنى جهد في استخلاص دلالة ، كما أنّ الصورة (التضمينية) (طهر الله تعالى أخلاقكم تطهير) لا تكلف القارئ أي جهد في استخلاصها من آية التطهير الكريمة . . . أمّا قوله مثلاً :

يا أشرف الناس من عرب ومن عجم وأفضل الناس في قول وفي عمل
فهو ترسل ، ومباشرة ، وعفوية : مصوغة بلغة ذات جرس مترسل أيضاً
أولئك جميعاً تظل - في تصورنا كما المحنا - نابعة من تصاعده الوجداني الذي لا يسمح للصياغة أو النحت أن تصدّه عن الترسل حيال ذلك . . .

وهذه الطوابع نجدها ملحوظة بنحو أشد عند شاعر ملتزم آخر هو :

ابن أبي الحديد

إذا كان (الأربلي) يُعنى حيناً بالعنصر الصوري والإيقاعي ، فإن ابن أبي الحديد يكاد يتخلّى حتى عن هذه العناية النسبية بعناصر الصياغة والنحت ، بحيث يتمخض نتاجه لعنصر « المباشرة » و « الترسل » . . . ولعلّ تصاعده الوجداني أيضاً (بخاصة في تمجيده لشخصية الإمام علي (ع) فيما تكفل بشرح أحاديثه التي جمعها الشريف الرضي) يفسّر لنا سبب لغته الشعرية المباشرة . . . إنّه معنيّ بالتمجيد لعليّ (ع) وأهل البيت بعامة (مع أنّ هناك فواصل فكرية بينه وبينهم : من حيث كونه معتزلياً) إلّا أنّ الفواصل الفكرية (وهو ما لحظناه عند الشافعي سابقاً ، أو ما نلاحظه عند سواه لاحقاً) لا تحتجز الشخصية المحايدة من التسليم بالحقائق ، بل تحملها على التصعيد الوجداني بنحو تعوّض من خلالة : عن الإحساس بعدم الانتساب الكامل إلى التيار الفكري للمعصوم (ع) . . . المهم ، يمكننا ملاحظة اللغة المباشرة في نماذج من نحو :

يا برق إن جئت الغري فقل له أتراك تعلم من بأرضك مودع
 فيك ابن عمران الكليم وبعده عيسى يقفيه ، وأحمد يتبع
 بل فيك جبريل ، وميكال ، وإسرافيل ، والملا المقدس أجمع
 بل فيك نور الله جلّ جلاله لذوي البصائر يستشف ويلمع
 هذا ضمير العالم الموجود عن عدم ، وسر وجوده المستودع

 هذا هو النور الذي عذباته كانت بجبهة آدم تتطلع

 والله لولا حيدر ما كانت الدنيا ، ولا جمع البرية مجمع

إنّ التصاعد الوجداني ملحوظ في النماذج أعلاه ، كما أنّ اللغة المباشرة (والله لولا
 حيدر ...) (فيك ابن عمران الكليم ...) الخ : تبرز بنحو ملحوظ ، بالرغم من
 أنّ تضمينه لموسى وعيسى وجبريل الخ ، يظل عنصراً (سورياً) ، إلا أنّ هذا العنصر
 نفسه صيغ بلغة مباشرة ، ...

طبيعياً لا نعدم صوراً تتناثر خلال القصيدة من نحو :

هذا هو النور الذي عذباته كانت بجبهة آدم تتطلع
 وهي صور فنية بالغة الإثارة والطرافة : دلاليّاً وإيقاعياً
 ومن نحو :

واسوف تربك صاغراً ، وأذلّ في تلك الرُبى وأنا الجليد فأخضع

 ما الدهر إلا عبدك القن الذي بنفوذ أمرك في البرية مولع^(٣٥)

كما أنّا نواجه صوراً مقرونة بصياغات تزويقية من نحو :

فما ماس موسى في رداء العلى ولا آب ذكراً بعد ذكرك أيوب

بيد أنّ هذه الصور أو الصياغات التزييقية تردّ عابرة بالقياس إلى السمة العامة لتناجه : كما لحظنا .

* * *

شعراء من مصر

لقد برز في مصر - في أوائل الفترة التي نؤرّخ لها - أكثر من شاعر متميز ، بعضهم يُعنى بالتجارب الشعرية المنحرفة (مثل الجنس) ، وهذا من نحو « الشاب الظريف » و « البهاء زهير » وسواهما - وهم بالقياس إلى الغالبية ضئيلو العدد ، حيث نلحظ أسماء أخرى تُعنى بالأدب السوي من أمثال « ابن الفارض » حيث يجسّد خطأً شعرياً ينتسب إلى (العرفان) أو : التفاعل الوجداني مع الله تعالى ، . . كما نجد من يُعنى بتمجيد النبي (ص) من أمثال (البوصيري) الذي عرّف بقصائده النبوية ، . . . كما نجد من يُعنى بتمجيد أهل البيت (ع) مثل طلائع بن رزيك (الملقّب بالملك الصالح) فيما جسّد هذا الشاعر وسواه تياراً نشيطاً في هذا الميدان . . . ونظراً لأهمية هذه التيارات الثلاثة (الشعر المرتبط بالله تعالى ، وبالنبي (ص) وبأهل البيت (ع)) وتمجيد كل واحد من الشعراء لكل من التيارات المشار إليها) ، حيثنّذ يجدُرُ بنا أن نقف مع ممثلي هذه التيارات التي تصبّ في (الشعر الملتزم) .

لكن قبل ذلك ينبغي أن نعرض لممثلي التيارات الأخرى ، وفي مقدمتها : شعراء فرضت أسماءها على خارطة الأدب المصري ، . . . ومن هذه الأسماء يبرز الشاعر :

ابن نباتة

يطلق مؤرخو الأدب على هذا الشاعر لقب (أمير شعراء المشرق) ، نظراً لتميّزه الفني في ميدان الشعر ، وهو تميّز يتمثل في لغته الشعرية التي تطبعها الرشاقة والخفة والنعومة مضافاً إلى الإحكام ، . . . وفي تصوّرنا أنّ طبيعة الفترة التي أفرزت نتاجاً متوسط القيمة بالقياس إلى الفترات السابقة ، هي التي سمحت بإطلاق أمثلة هذا اللقب على الشاعر حيث تظلّ المبالغة في ثمين نتاجه أمراً ملحوظاً ، وإن كنّا ندرجه في

مقدمة كبار شعراء العصر بنحو عام ، . . . المهم أن هذا الشاعر - فنياً - يتميز بالنضج ، وبرشاقة اللغة ، وإحكامها ، وبعده عن « التزويق » إلا في سياقات خاصة . . . وأما فكرياً ، فإن شطراً من نتاجه ينتسب إلى الأدب السوي دون أدنى شك بخاصة تمجيده للنبي (ص) فيما يذكر المؤرخون بأن توفّره على التمجيد النبوي قد تمّ بعد تقدّمه في السن بعد أن وظّف شعره سابقاً في ميادين منحرفة . . . ولعلّ الأبيات التالية تكشف عن صراعه الذي يحياه (حيث يخاطب النبي (ص)) .

خلقت شفيعاً للأنام مشفعاً	فرجواك في الدارين أجدي وأجدر
ولي حالنا دنيا وأخرى ، أراها	يمرّان بي في عيشة تتمرّر
حياة ولكن بين ذلّ وغربة	فلا العزّ يستجلي ولا الدين يفتر
وعزم إلى الأخرى بهم نهوضه	ولكنه بالذنب كالظهر موفر
تبصّرت في هذا وذاك كأني	من العجز والبؤس قتيل مصبر
وها أنا ذا بلغت عذري قاصداً	وأيقنت أن النجاح لا يتعذر ^(٣٦)

وبغض النظر عن صراعه المذكور ، يعيننا أن نقف عند نماذج من تمجيده للنبي (ص) ، وهذا من نحو (القصيدة ذاتها) :

تهاوى لمأتاه النجوم كأنها	تشافه بالخذّ الثرى وتعفر
.....
نبيّ له الحوضان : هذا أصابع	تفيض ، وهذا في القيامة كوثر
وعن جاهه الناران : هذي بفارس	تبوخ ، وهذي في غد حين تحشر ^(٣٧)

لا شك ، أن النموذج المتقدم يتّشح بإحكام ملحوظ ، وبجمال فائقة من حيث العنصر الصوري الذي يتوّكأ عليه ، حيث يجمع من خلاله بين الصورة المباشرة والصورة المركّبة ، وحيث يقابل بين هذه الصور . . . ، فهنا حوض دنيويّ هو : كرم النبي (ص) حيث استخدم الشاعر الصورة الرمزية (أصابع تفيض) للتعبير عن

(٣٦) ابن نباتة ، أمير شعراء المشرق : دار المعارف ، القاهرة ، ص ٢٧٩ .

(٣٧) نفس المصدر : ص ٢٧٨ .

الكرم ، مثلما استخدم الصورة الرمزية (الحوض) فيما رتب على الحوض (وهو : قابلية الكرم) : ممارسة الكرم (وهو : الأصابع التي تفيض) ، ثم (قابل) بين الحوض الدنيوي المشار إليه (وهو صورة رمزية) ، وبين الحوض الأخروي (وهو صورة مباشرة) . . . كذلك ، في صياغته لصورة (النار) التي خمدت في فارس عند ولادته (ص) ثم النار التي تحمد في اليوم الآخر من خلال شفاعته ، حيث جاء (التقابل) بينهما موسوماً بالطرافة ، بصفة أن مولده يقترن بالحوض دنيوياً ، مثلما يقترن أخروياً أيضاً . . .

وهذا النوع من التقابل نلاحظه في نماذج أخرى من نتاجه ، من نحو ذكره للموت (حيث يتحدث عن الملوك ومصائرهم) :

لم يحمهم سرد داود الذي ملكوا من المنون ولا جنّ ابن داود

حيث قابل - من جانب - بين داود وسليمان عليهما السلام (من حيث كون أحدهما أباً والآخر ابناً) ، كما قابل بين داود من حيث إلانة الحديد له ، وبين سليمان من حيث تسخير القوى له ، وهما مظهر السيطرة الدنيوية ، . . .

والأهم من ذلك ، أن الشاعر توكّأ على (الصورة التضمينية) من جانب ، (وهو استخدام لنصوص القرآن الكريم) ، واستثمرها لتجربة الموت من جانب آخر ، وحوّلها إلى رموز جديدة من جانب ثالث . . . فإذا أضفنا إلى ذلك : إحكام اللغة ورشاققتها ، . . . حينئذٍ - يتأزر العنصر الفكري والفني - يكتسب مثل هذا التناج قيمة الأدبية دون أدنى شك .

* * *

وندع هذا الشاعر ، لنقف عند شاعر آخر يماثل ابن نباتة في لغته الشعرية (من حيث رشاقة اللغة وإحكامها) هو الشاعر :

البهاء زهير

برز اسم هذا الشاعر في الفترة التي نورّخ لها . . . ، كما أنه اكتسب ذيوماً وشهرة جعلته في مقدمة شعراء العصر . . . بيد أن غالبية نتاجه تصبّ في موضوعات منحرفة

تتصل بالجنس والخمر واللهم ما أفقد نتاجه قيمة الفن . . بيد أننا لا نعدم ملاحظة بعض النتاج السوي لديه ، من نحو قوله :

اخْلَصْ لِرَبِّكَ فِيمَا كَانَ مِنْ عَمَلٍ وَلِيَتَّفِقْ مِنْكَ : إِسْرَارٌ وَإِعْلَانٌ
فَكُلِّ فِكْرٍ لَغَيْرِ اللَّهِ وَسُوسَةٌ وَكُلِّ ذِكْرٍ لَغَيْرِ اللَّهِ نَسِيَانٌ^(٣٨)

إنَّ هذا النموذج يعدّ تلخيصاً لمهمة الإنسان عبادياً ، فيما تطالب التوصيات الإسلامية بالألّا يُعْنَى الإنسان بفكرٍ سوى الله تعالى ، والألّا يُعْنَى بذكرٍ سوى الله تعالى ، فالفكر - لغير الله - وسوسة ، والذكر لغير الله نسيان وسهو : كما يقول الشاعر . . . لكن عندما نتأمل ديوان الشاعر نجدّه مشحوناً بـ (فِكْرٍ لَغَيْرِ اللَّهِ تعالى) و (ذِكْرٍ لَغَيْرِ اللَّهِ تعالى) . . . وهو مما يؤسف له ، . . . ونحتمل أن يكون الشاعر قد كتب هذا النموذج في مرحلة متأخرة من عمره ، أو في لحظة من لحظات الصحو ، وهو أمر طالما تتوفّر الشخصية عليه بحيث تصحو من رقدتها عبر تجربة من تجارب الحياة ، . . . لذلك نجد بين حين وآخر نماذج سوية من نحو ما لحظناه ، ومن نحو قوله :

يَا رَبِّ قَدْ أَصْبَحْتُ أَرْجُوكَ وَأَرْجُو كَرَمَكَ
يَا رَبِّ مَا أَكْثَرَ مَا كَثُرَتْ عِنْدِي نَعْمَتُكَ
يَا رَبِّ عَنِ إِسَاءَتِي يَا سَيِّدِي مَا أَحْلَمْتُكَ^(٣٩)

ومن هذه الصّحوات قوله أيضاً :

وَكَمْ بَائِعٌ دِينًا بِدُنْيَا يَرُومُهَا فَلَمْ تَحْصُلِ الدُّنْيَا وَلَمْ يَسْلَمْ الدِّينُ
وَلَوْ حَصَلَتْ مَا فَازَ مِنْهَا بِطَائِلُ وَأَصْبَحَ مَفْتُونًا بِهَا وَهُوَ مَغْبُونٌ^(٤٠)
وقوله أيضاً (فيمن يقدح الآخرين) :

أَتَقْدَحُ فَيَمْنُ شَرَفَ اللَّهِ قَدْرَهُ وَمَا زَالَ مَخْصُوصًا بِهِ طَيْبُ الثَّنَا

.....

(٣٨) ديوان البهاء زهير : ص ٣٣٥ .

(٣٩) نفس المصدر : ص ٢٠٩ .

(٤٠) نفسه : ص ٢٤٣ .

رجال لهم سرّ مع الله خالص ولا أنت من ذاك القبيل ولا أنا^(٤١)

فنيّا

يلاحظ أنّ رشاقة اللغة ، وخفة الأوزان ، وضآلة العنصر الصوري ، والتقابل بين الصور ، مقترنة بشيء من « الطرافة » ومن « التزييق » : هو الطابع العام لتناج الشاعر . . . ويمكن ملاحظة هذه السمات في نموذج من نحو قوله في رثاء بعض إخوانه :

فبعدك ليس يفرحني بشير	وبعدك ليس يحزنني نعيّ
لئن كان الردى بشراً سوياً	لها بل أيها البشر السوي
عصاني الصبر بعدك وهو طوعي	وطاوع بعدك الدمع العصيّ
فيا جزعي تعزّ فليس صبر	ويا ظمأى تسلّ فليس ريّ
لقد طوت الحوادث منه جسماً	وليس لذكره في الناس طيّ
مضواً بسريره وعليه نور	جليّ ، تحته سر خفيّ
وفي أكفانه ندب سرّي	تحلّف بعده ذكر سنيّ
على حين استفاض الذكر عنه	وحين أتى ، كما اندفع الأتي ^(٤٢)

فهذا النموذج مشحون « بالتزييق » - التجنيس بخاصة - و« التقابل » : مع رشاقة اللغة وخفة الوزن . . كذلك يمكن ملاحظة (التجانس) و (التقابل) و (التكرار) في الأوزان الثقيلة أيضاً ، من نحو قوله (في رثاء شخص آخر) أيضاً :

وما كنت عنه أملك الصبر ساعة	فما كان أقساني عليه وأقصاني
.....

وما الناس إلّا راحل بعد راحل إلى العالم الباقي من العالم الفاني^(٤٣)

إنّ عبارات (أقساني ، أقصاني) و (الباقي ، الفاني) تظلّ صدى لمعايير العصر

(٤١) نفسه : ص ٣٤٤ .

(٤٢) نفسه : ص ٣٨٥ ، ٣٨٦ .

(٤٣) نفسه : ص ٣٥٠ .

التي تعني « بالتزويق » : إلّا أنّ الشاعر لم يستخدم ذلك بنحوه المتكلف بقدر ما يجيء عفويةً بخاصة مثل تقابله بين العالم الفاني (وهو الدنيا) وبين العالم الباقي (وهو الآخرة) حيث إنّ التقابل بينهما هو ظاهرة عبادية مألوفة : كما هو واضح . . .

ويلاحظ أيضاً ، أنّ « التضمين » يحتل مساحة كبيرة من نتاج الشاعر ، سواء أكان ذلك بالنسبة إلى تضمين النصوص القرآنية الكريمة ، أو الحديث ، وهذا من نحو :

لو نظر الناس لأحوالهم . لاشتغل الناس عن الناس
وقوله :

ما أصعب الحاجة للناس فالغنم منهم راحه اليأس^(٤٤)
وبعد ذا مالك عنهم غنى لا بد للناس من الناس
وقوله :

قلّ الثقة ، فلا تَرْتُكُنْ إلى أحد فاسعد الناس من لا يعرف الناسا^(٤٥)

إنّ هذه النماذج المنطوية على عنصر (الحكمة) مقتبسة من الأحاديث الإسلامية الكريمة التي تشير إلى اليأس عما في يد الآخرين ، وإلى العزلة : في نفس الوقت الذي تشير فيه إلى العملية الاجتماعية (تبادل المصالح) ، والعملية الاجتماعية الأخرى (التوافق الاجتماعي) فيما أفاد الشاعر منها في تضمين نتاجه ، بالنحو الذي لحظناه

بيد أنّ ما يقلل من أهمية هذه النماذج الشعرية ، إنّها تحيّم لحظات الصحو عند شاعر يستجيب لنداء الخير عندما تواجهه شذائد الحياة : من موت لصديق أو جفاء من الناس ، أو أزمة فقر مالي . . . الخ ، في حين يتعيّن على الشخصية أن تحيا هذه المفهومات العبادية استمراريّاً ، ما دام الشاعر نفسه قد أقرّ بأنّ كل فكر بغير الله تعالى :

(٤٤) نفسه : ص ١٧٨ .

(٤٥) نفسه : ص ١٧٩ .

وسوسة ، وكل ذكر بغير الله تعالى : نسيان لمهمة الإنسان العبادية ، بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه .

التيار الملترزم

الأسماء المتقدمة وسواها تمثّل اتجاهات غير ملتزمة أو متأرجحة بين الالتزام وعدمه ، يقابلها - كما سبقت الإشارة - أسماء ملتزمة ، يحمل كل منها طابعاً التزامياً خاصاً : بعضها يصبّ في الاتجاه العرفاني ، والآخر في الاتجاه الذي يُعنى بتمجيد النبي (ص) ، والثالث : يضيف إلى ذلك أهل بيته عليهم السلام . . .

ونبدأ مع الاتجاه الأول ، ومثله الشاعر :

ابن الفارض

قلنا ، أنّ هذا الشاعر يجسّد تياراً شعرياً يُعنى بالتفاعل الوجداني مع الله تعالى بحيث شكّل مدرسة متميّزة لا تنحرف عن الخط المشار إليه ، مكتسباً بذلك شهرة وذيوعاً وتردّداً على الألسن طوال العصور الأدبية . . . وأما فنياً فيلاحظ : أنّ هذا الشاعر قد استخدم لغة خاصة في نتاجه الشعري ، معتمداً (الرمز) في الإفصاح عن تجاربه الوجدانية مع الله تعالى ويلاحظ أيضاً أنّ المصطلحات المستخدمة في ميدان « الجنس والخمر » قد حوّلها هذا الشاعر إلى (رموز) للتجارب العرفانية ، من نحو :

سقتني حُما الحب راحة مقلتي	وكأس مُحيا من عن الحسن جلت
.....
بريق الثنايا منك أهدى لنا سنى	بريق الثنايا فهو خير هديّة
وأوحى لعيني أنّ قلبي مجاور	حماك ، فتاقت للجمال وحنّت ^(٤٦)
ونحو :	

(٤٦) انظر القصيدة في ديوان ابن الفارض : دار التراث ، بيروت ، ج ١ ، ص ١٣٨ ، ١٨٨ .

وتعذيبكم عذاب لديّ وجوركم عليّ بما يُفضي الهوى لكم عدل^(٤٧)

لا شك ، أنّ التوكّوء على (الرمز) يُعدّ فضيلة فنية ، كما أنّ استظهار (رموز) خاصة ونقلها من تجارب سلبية إلى تجارب سوية : يُعدّ ميزة فنية أيضاً ، ... فضلاً عن أنّ تخصّص الشاعر لها (أي الرموز) واقتنائها بشخصيته : يكسب الشاعر مزيداً من القيمة . . . بيد أنّنا نتحفّظ في الاستخدام المطلق لهذه الرموز : نظراً لاقتنائها الشرطي من جانب (حيث يتداعى الذهن تلقائياً إلى مصطلحات لم يأنس بها : في تجارب الآخرين) ، ولكون بعضها رمزاً مكشوفاً أو صارخاً من نحو : (بريق الثنايا) الخ ، . . . حيث إنّ الاستخدام الناجح للرمز هو : استظهار الدلالة العامة للظاهرة (مثل : الهوى مطلقاً) . . . أمّا تحويله إلى (ثنايا) وما إليه فأمر يفقد الرمز حيويته ، . . . ولكونها - من جانب ثالث - لا تتناسب مع حقيقة السماء (حتى لو كانت - مجازياً - مألوفة لدى القارئ) وهذا من نحو قوله (وتعذيبكم) و (جوركم) ، حيث إنّ (الجور) أو (التعذيب) حتى لو استخدم بهذا النحو : لا يتناسب البتة مع الموقف . . . لكن ، خارجاً عن هذه التحفّظات يظل استخدامه للرموز أمراً له حيويته و (طرافته) الفنية التي تحظى بالتقدير دون أدنى شك ، وهذا من نحو قوله :

وكفاني عزّاً بحبك ذليّ وخضوعي ، ولست من أكفاكا^(٤٨)
ونحو :

وأوحى لعيني ، أنّ قلبي مجاور جمال ، فتاقت للجمال وحنت
حيث أنّ (الذلّ) و (الخضوع) و (الحبّ) و (الجمال) : تشكّل دلالات عامة حولها الشاعر إلى رموز عرفانية ، أكسبت تجربته مزيداً من الإثارة الفنية

وإذا تجاوزنا ظاهرة (الرموز) إلى التعبير الشعري المطلق ، أمكننا ملاحظة التفاعل الوجداني مع ظواهر عامة ترتبط بمفهومات التوحيد ، والسلوك الملتزم بعامّة ، من نحو :

(٤٧) نفس المصدر : ج ٢ ، ص ١١٨ .

(٤٨) نفس المصدر : ص ٢١٤ .

وصمت نهاري رغبة في مشوبة وأحييت ليلي رهبة من عقوبة
ودققت فكري في الحلال تورعاً وراعت في إصلاح قوتي ، قوتي
وأنفقت في سر القناعة راضياً من العيش في الدنيا بأيسر بلغة
وهذبت نفسي بالرياضة ذاهباً إلى كشف ما حجب العوائد غطت

ومهما يكن ، فإن تأرجح التاج لدى هذا الشاعر بين اللغة الرامزة واللغة
المباشرة : حسب متطلبات الموقف ، حيث إن البعد المباشر (من نحو النماذج الأخيرة :
الصيام ، إحياء الليل ، طلب الحلال ، أوقضية الإشهاد في عالم الذر الخ) تشكّل
ضرورة فنية أيضاً : لتجلية الموقف في ميدان السلوك البشري العام ، . . . كما أنّ اللغة
الرامزة تشكّل ضرورتها أيضاً : من حيث تعميق التجربة الوجدانية والتصاعد بها إلى
درجة التفاعل والتفاني في محبة الله تعالى . . .

* * *

الشاعر المتقدم - كما قلنا - يجسّد تياراً يصبّ اهتمامه في رافد هو :
الوحدانية

وهناك : شاعر يصبّ اهتمامه في رافد آخر هو (رسول الوحدانية :
محمد (ص) ، حيث اشتهر بنتاجه الشعري في هذا الميدان ، ألا وهو الشاعر :

البوصيري

يُعدّ هذا الشاعر واحداً من أبرز الأسماء الأدبية التي عرفت عصرها الأدب ،
بخاصة في قصيدته التي تردّد على الألسن (وفي مدح النبي (ص)) حيث تناولها الشعراء
بالمباراة في أكثر من عصر ، كما تناولها الشراح ودارسو الأدب ، . . . مضافاً إلى قصائد
أخرى تصبّ جميعاً في مدح النبي (ص) . . . ولعلّ الشهرة التي حظي بها هذا الشاعر
تعود إلى جودة نتاجه من جانب وكونه يُعنى بتمجيد النبي (ص) فيما ظهر هذا الاتجاه
بوضوح بعد ضمور أدب اللهو في العصر الوسيط ، وكونه - من جانب ثالث - قد
اقرنت كتابته لقصيدته المشهورة بكرامة هي : شفاؤه من مرض قد أصابه فيما توسّل
بالنبي (ص) (من خلال هذه القصيدة) ، . . . والمهم ، أنّ هذه الأسباب وسواها

جعلت هذا الشاعر : إسماعلاً لأمعاً يفرض فاعليته على عصور الأدب - كما قلنا - مع ملاحظة أن تمكّنه الفني (من حيث الصياغة : بخاصة « الإحكام » أو « المثانة » التركيبية التي طبعت نتاجه ، مع احتفاظه بلغة مشرقة ملحوظة . . . هذه اللغة الفنية ساهمت - دون أدنى شك - في فرض فاعليته الأدبية المشار إليها

ويمكننا ملاحظة ذلك من خلال النماذج الآتية ، ومنها : قصيدته التي اشتهر بها :

أمن تذكر جيران بذي سَلَمٍ مزجت دمعاً جرى من مقلّة بدم

.....

فأق النبيين في خلق وفي خلقي ولم يدانوه في علم ولا كرم

منزّه عن شريك في محاسنه فجوهر الحسن فيه غير منقسم

فمبلغ العلم فيه إنه بشر وإنه خير خلق الله كلهم

.....

سريت من حرم ليلاً إلى حرم كما سرى البرق في داج من الظلم

فظلّت ترقى إلى أن نلت مرتبة من قاب قوسين لم تدرك ولم ترم

وقدّمْتُك جميع الأنبياء بها والرسل تقديم مخدوم على خدم

وأنت تحترق السبع الطباق بهم في موكب كنت فيه صاحب العلم (٤٩)

فاللغة الشعرية هنا : تتميز بانسيابية ملحوظة ، ذات إشراق وإحكام ملحوظ أيضاً ، مضافاً إلى أن العناصر اللفظية : من تقابل وتتابع وتوازن بين العبارات والدلالات ، مع عناية معتدلة بالصورة ، وتزويق عابر . . . ، أولئك جميعاً تساهم في إضفاء المتعة الجمالية على النص : دون أدنى شك . . .

ويمكننا ملاحظة بعض هذه الطوابع في قصيدة أخرى (في تمجيد النبي (ص))

أيضاً (، حيث وصلّها بتمجيد أهل البيت (ع) :

كيف ترقى رقيك الأنبياء يا سماء ما طاولتها سماء

.....

يا أبا القاسم الذي ضمن أقسامي عليه ، مدح له وثناء

بالعلوم التي لديك من الله بلا كاتب لها : إملاء
وبريحاتين طيبها منك الذي أودعتها الزهراء

مارعى فيها ذمامك مرؤوس ، وقد خبان عهدك الرؤوساء

وقست ثمّ قلوب على من بكت الأرض فقدهم والسماء

كل يوم وكل أرض لكرب فيهم كربلا وعاشوراء

آل بيت النبي طبتهم ، فطاب المدح لي فيكم وطاب الرثاء

فالملاحظ في هذا النص ، ضمور العنصر الصوري فيه ، إلا أنه قد عوّض
بانسيابية اللغة ومتانتها ، وبعناصر لفظية مثل « التكرار » ، ومثل « التقابل » ،
و « التباين » من نحو (مدح ، ثناء) (كربلاء ، عاشوراء) مقابل (الأرض ، السماء)
(مرؤوس ، رؤساء) (المدح ، الرثاء) الخ . . .

المهم ، أن هذه السمات الفنية ، مشفوعة بعاطفته المتصاعدة حيال النبي (ص) ،
ثم أهل البيت (ع) : تظل مؤشراً إلى تيار فكري توفرت البيئة المصرية عليه ، حيث
أفرزت شاعراً مثل (ابن الفارض) يعنى بالتوحيد ، ومثل (البوصيري) يعنى بالنبوة ،
ثم مثل شاعر آخر ، يعنى بالإمامة وبأهل البيت (ع) ، وهو الشاعر :

طلائع بن رزيك

إذا كان ابن الفارض يتميز بعنانيته بالشعر العرفاني ، والبوصيري قد عرف بتميّزه
بالشعر النبوي ، فإن ابن رزيك يتميز بتصاعده العاطفي نحو أهل البيت (ع) ، حتى
أنه ليُغنى عليه حينما يستحضر ذكرياتهم ، كما يقول :

يُغنى عليّ إذا ذكرت مصابكم حيناً فحيناً^(٥٠)

كما أنه غير مستعد لمصادقة من لا ينتسب بالمودة إليهم - كما يقول :
 إنَّ الخليل إذا تجنَّب مذهبي قلت : ابتعد ، ما أنت لي بخليل^(٥١)
 وأمَّا تعامله مع أعدائهم فهو كما يقول :

آليت لا ألفي عداة أئمتي إلَّا بعضب الشفرتين صقيل
 إذن : النصاعد العاطفي لدى هذا الشاعر ، يظل سمة ملحوظة في نتاجه ، وهي
 ما تكسبه حرارة وحيوية دون أدنى شك . . . وقد انعكس هذا الجانب - ليس في نطاق
 التعامل الفني والاجتماعي - بل انعكس على الصعيد السياسي أيضاً : حيث يحتل
 الشاعر موقعاً سياسياً هو كونه (وزيراً) في مصر ، يضطلع بمهام متنوعة يوظفها في
 صعيد العمل والإعلام وسائر المؤسسات الرسمية ، من أجل أهل البيت (ع)

وَأَمَّا فَنِيًّا

فإنَّ لغة الترسُّل والألفة والوضوح ، وعدم الاهتمام بكثافة الصورة : تظل هي
 المعلم المتميِّز في نتاجه

ولنقرأ :

يا أهل بيت المصطفى ، أصبحتم النور المبينا
 والله ليس يحبكم مثلي يمينا لن تمينا
 كم ليلة سمع العدى مني بمدحكم رنينا
 فنأوا كما ينأى الغريم غداة يستقصي ديونا
 ولقد جعلت عليّ من نفسي بحبكم ضمينا
 إنَّ الإله أعزّي بكم وأقسم لن أهونا
 وإذا طمى بحر المخاوف كان ودكم سفيना
 وأرى يقيني فيكم مستنقذاً حقاً يقينا

أسخنت من أعدائكم ومن استمال لهم عيوننا
وكسبت من ثقتي بكم - يا سادتي - عزاً مصوناً
وتواترت نعم الإله عليّ أبكاراً وعوناً^(٥٢)

إنَّ الألفة والوضوح والعفوية : تُلحَظ بجلاء في هذا النموذج ، ... كما أنَّ (الصور الفنية) تردُّ خاطفة ، سريعة ، لا ضبابية فيها ولا تكثيف ، إنها صورة (تمثيلية) عابرة مثل (أصبحتم النور المبينا) ومثل (كان ودكم سفينا) ، وصورة استعارية مألوفة مثل (وإذا طمى بحر المخاوف) وصورة تشبيهية مألوفة أيضاً : ولكنها ذات طرافة وجدة مثل (فنأوا كما ينأى الغريم ، غداة يستقصي ديونا) ... وصورة (تضمينية) واضحة يقتبسها من القرآن الكريم مثل (وتواترت نعم الإله عليّ أبكاراً وعوناً)

إنَّ استخدام الصورة بهذا النحو من الألفة والبساطة (كما هي عبارته الشعرية أيضاً) ، لعلها نابعة من طبيعة تركيبته الفكرية التي يرفدها الصدق الوجداني الذي تحياه أعماقه ... والمهم ، أنَّ جمالية الصورة تتأق - مضافاً لألفتها - من اتسامها حيناً بما هو طريف كما أشرنا ، حيث إنَّ تشبيهه العدو - وهو يستمع إلى قصائده - يحاول الهرب ، مثل ما يهرب المدين من الدائن الذي يستقصي حقه : يظل (طريفاً) وحيّاً كل الحيوية : نظراً لقناعة المدين وإقراره بحق الدائن ، إلّا أنه - إمّا لإفلاسه أو تشبهه بما هو ليس مشروعاً - يضطره إلى الهرب من مواجهة الحقيقة ...

ويلاحظ أيضاً أنَّ « التزويق » لم يطبع نتاجه إلّا عابراً وعفويّاً فيما قلنا أنَّ البيئة الفنية لهذه الفترة التي نؤرِّخ لها تتأرجح بين من يُعنى بالتزويق ، وبين من يهمله ، وبين من يعتدل في استخدامه ، وبين من يردُّ لديه عابراً ، وهو أمر نلاحظه عند هذا الشاعر من نحو ما ورد عابراً في قوله : (يميناً لن تمينا) وسواها مما جاء عفويّاً ... وربما نجده حيناً آخر يتعمد الصياغة التزويقية في شطر من القصيدة كما هو ملاحظ في الأبيات الآتية (وهي عن الإمام الحسين (ع)) :

ما للمنازل لا تبين حتى ولا أضحت تبين *

.....
وأنا الحزين عليهم ، أفرّبهم أيضاً حزين
ولئن بكّت تلك الرُّبى فمن العيون لها عيون
نعم المعين على تتابع دمعها : الماء المعين
لرلم تحنّ أسى لما اشتقت من الحزن الحزون
وبكّت همائم لا تكاد هناك تحملها الغصون
وتكاد أصلاص الصخور لفرط رقّتها تلين
وترى الرياح : لها إذا مرّت بأيكتها أنين^(٥٣)

فالملاحظ أنّ الأبيات الأولى تتابعت - وهي موشحة بالتجنيس من نحو (تبين أي تظهر ، تبين أي تبعد) (عيون ، عيون أي الينابيع) (مُعِين ، مَعِين) (حزن ، حزون) ، بينما صيغت الأبيات الأخرى خالية من العنصر التزييني المشار إليه ، ... وهذا يعني - كما كرّرنا - أنّ التزييق يظل مجرد صدى لمعايير البيئّة الفنيّة عصرئذٍ ، ... ولعلّ ما قلناه من أنّ الصدق الوجداني وتصاعده لدى الشاعر هو الذي يطبع نتاجه ، ... لعلّ هذا الصدق يقف حاجزاً عن أن يتجه إلى التزييق إلّا نادراً على نحو الندرة التي نلاحظها في استخدامه للعناصر الصورية ، حيث كانت الألفة والبساطة هي الطابع العام لها ، متجانسة بذلك مع ألفة لغته وبساطتها ، ... وكل أولئك ينسجم تماماً مع تركيبته الفكرية التي لا نجد بينها وبين صياغته الفنيّة انفصاماً ملحوظاً : كما هو طابع الكثير من الشعراء ... والمهم - بعد ذلك كلّه - أن نشير إلى أنّ الخطّ الفكري والفني لهذا الشاعر قد واكبته مجموعة من الأسماء الشعرية التي أفرزتها أوائل هذه الفترة التي نؤرّخ لها ... على تفاوتٍ بين مستوياتها الفنيّة : كما سنوضح ذلك في الحقل الآتي :

شعراء آخرون

إنَّ المنحى الفني والفكري الذي وَسَمَ نتاج الشاعر (ابن رزيك - الملك الصالح) قد واكبته أسماء معاصرة للشاعر المذكور ، حيث كانت العلاقات الشخصية والاجتماعية والسياسية والعبادية تنظم هذه الأسماء وتصبّها في تيار شعري : لا بد للمؤرّخ الأدبي أن يعرض له - ولو عابراً - ، ومن هذه الأسماء الشاعر :

القاضي المهذّب

السمات العامة لهذا الشاعر : ألفة لغته وانسياقيتها بنحو يكاد ينفرد خلاله من بين شعراء هذه المجموعة في لغته الشعرية ، وأما بالنسبة إلى استخدامه للصورة ، فإنّ ذلك يتم حسب متطلبات الموقف ، فبينما نجده في تمجيد شخصيّة الإمام علي (ع) يمضي في لغة مناسبة ، مترسّلة : لا يخرقها العنصر الصوري إلّا عابراً ، من نحو :

وَجَبَّكَ أَنْ يَكُنْ قَدْ حَلَّ قَلْبِي	وَفِي لَحْمِي اسْتَكَنَّ وَفِي عِظَامِي
فَلَوْلَا أَنْتَ لَمْ تَقْبَلْ صَلَاتِي	وَلَوْلَا أَنْتَ لَمْ يَقْبَلْ صِيَامِي
عَسَى أَسْقَى بِكَاسِكَ يَوْمَ حَشْرِي	وَيُرْوِي - حِينَ أَشْرَبَهَا - أَوَامِي ^(٥٤)

إذا به في قصيدة أخرى ، يشحن كل بيت منها بصورة أو أكثر ، من نحو :

وَتَلْقَى الدَّهْرَ مِنْهُ بَلِيْثٌ غَابَ	غَدَتِ سَمَرُ الرِّمَاحِ لَهُ عَرِينَا
تُخَالُ سَيُوفُهُ أَمَّا انْتِضَاهَا	جَدَاوِلُ وَالرِّمَاحُ لَهَا غُصُونَا
وَتَحْسِبُ خَيْلَهُ عَقَبَانُ دَجَنَ	يَرْحَنُ مَعَ الظَّلَامِ وَيَغْتَدِينَا
إِذَا قَدَحَتْ بِجَنَحِ اللَّيْلِ أَوْرَتْ	سَنَا ، يَعِشِي عَيُونَ النَّاطِرِينَا ^(٥٥)

بيد أنّ الصورة تكتسب بُعداً آخر يزيد من قيمتها : حينما تتوَكَّنُ على عناصر (استدلالية) أو (حكمية) ، وهو أمر يمكن ملاحظته لدى الشاعر المذكور ، من نحو :

إِنِّي أَمْرُوٌّ قَدْ قَتَلْتُ الدَّهْرَ مَعْرِفَةً فَمَا أَبَيْتَ عَلَى يَأْسٍ وَلَا أَمَلٍ

(٥٤) نفسه : ص ٨٢ .

(٥٥) نفسه : ص ٧٩ .

أن يروءاء الصبا عودي فقد عجمت مني طروق الليالي عود مكتهل

 وأول العمر خير من أوائله وأين ضوء الضحى من ظلمة الأصل

 والبدر تعظم في الأبصار صورته ظناً ، ويصغر في الإفهام عن زحل^(٥٦)

ويعامة ، فإن « الصور » تظل عنصراً يستخدمه الشاعر في غالبية نتاجه بنحو معتدل ، ... كما أن انسيابية لغته مقرونة مع عنصر الصورة بشكله المتقدم ، تجعل نتاجه موسوماً بجمالية خاصة : ما دمنا نعرف تماماً بأن عنصرَي الصورة والإيقاع حيثما يتآزران في صياغة النص ، حينئذٍ يكتسب النص جمالية فائقة يمكننا ملاحظتها في النموذج الآتي ، ... حيث يتفجع على دولة الفاطميين في مصر :

هم نصب عيني : أنجدوا أو غاروا ومنى فؤادي : أنصفوا أم جاروا
 وهم مكان السر من قلبي وإن بُعدت نوى بهم ، وشط مزار
 تركوا المنازل والديار ، فما لهم إلا القلوب ، منازل وديار
 واستوطنوا البيد القفار ، فأصبحت منهم ديار الأوس وهي قفار
 فلئن غدت مصر فلاة بعدهم فلهم بأجواز الفلا أمصار
 أو جاوروا نجداً فلي من بعدهم جاران : فيض الدمع والتذكار^(٥٧)

واضح ، أن الجرس اللغوي في هذه الأبيات يبلغ منتهى جماليته التي يتآزر فيها عنصر الصورة والإيقاع بنحو ملحوظ . . . وكما أشرنا ، فإن هذا الشاعر يظل أنضج الشعراء المصريين : لغة وإحكاماً وجمالية ، بحيث ينفرد من بينهم بهذه السمات المشار إليها . . .

الشاعر المذكور هو : « القاضي المهذب » ، . . . وهناك شاعر آخر هو :

(٥٦) نفسه : ص ٨١ .

(٥٧) نفسه : ص ٨٧ .

القاضي الجليسي

يتميز هذا الشاعر بدوره بسمات تماثل الشاعر السابق : مع غنائية أقل ، وألفة لغوية أكثر ، . . . وهو أمر يمكننا ملاحظته في نموذج من نحو :

عشوت بأفكاري إلى ضوء علمهم	فصادفت منه منهج الحق مهيعا
علقت بهم فليلح في ذاك من لحى	توليتهم فلينع ذلك من نعا
تسرعت في مدحي لهم متبرعا	وأقلعت عن تركي له متورعا
بهم تقبل الأعمال من كل عامل	بهم ترفع الطاعات لمن تطوعا
.....

هم القائلون الفاعلون تبرعا	هم العاملون العاملون تورعا ^(٥٨)
----------------------------	--

ومن نحو :

أترى الجبال درت ، ولم	تقذفهم منها صخور
أم كيف إذ منعه ورد الماء ، لم تغر البحور ؟	
حريم الزلال عليه ، لما حُلَّت لهم الخُمور . . . ^(٥٩)	

ومن نحو :

فأما حياة يسحب المرء فوقها	ذبول الغنى والعز بين صحابه
وأما سمات في العلا يترك الفنى	يقال : ألا لله در مصابه ^(٦٠)

ونحو :

قد أعلن الدهر ، لكن غالنا صمم	عنه ، وانذرنا : لو أغنت النذر
يفرنا أمل الدنيا ويخدعنا	أن الغرور بأطباع المنى غرر ^(٦١)

الملاحظ في هذه النماذج : مماثلتها لغوياً وصورياً للشاعر السابق مع تفاوت في حجم الصورة أو غنائية اللغة ، . . . ويلاحظ أن الشاعر يتوفر على صياغة خاصة تهب

(٥٨) نفسه : ص ١٣٣ .

(٥٩) نفسه : ص ١٣٥ .

(٦٠) نفسه : ص ١٤٨ .

(٦١) نفسه : ص ١٥٠ .

نتاجه جمالية من غمط آخر هو : التوكؤ على استئناف العبارة الجديدة بدلاً من العطف على سابقتها ، وهو غمط من الصياغة التي تزيد من (إحكام) النص و (غماسك) عبارته ، ... لنلاحظ كيف يبدأ القول (علقت بهم : فليلح في ذاك من لحى) وكيف يستأنف (توليتهم : فلينع في ذاك من نعا) كذلك قوله (بهم تقبل الأعمال) واستئناف ذلك (بهم ترفع الطاعات ...) ..

كما أن استخدامه لأدوات لفظية ، ومنها (الجملة المتقطعة) و (الجملة الحوارية) ، تُضفي غمطاً آخر من الجمالية ، من نحو (قد أعلن الدهر) (لكن غالنا صمم عنه) و (وانذرنا) و (لو أغنت النذر) ، فهذه العبارات الأربع تُشكّل بيتاً كاملاً : إلا أنه أخضعها لعملية (تقطيع جملي) من خلال التوكؤ على أدوات الاستدراك (لكن) والشرط (لو) ، فأكسبها جمالية محكمة في الصياغة ، ... وكذلك ، فإن (الجملة الحوارية) من نحو (يقال : ألا لله درّ مصابه) ، تجسّد غمطاً من الصياغة التي تكسب النص حيوية فنية ، كما هو واضح ...

* * *

عمارة اليانبي

هذا الشاعر ، برز ضمن البيئة المصرية التي تحدّثنا عن خطها الفكري والفني ... أنه - بالرغم من انتسابه إلى اليمن ونشأته فيها - إلا أن هجرته لمصر واندماجه في المناخ الفكري والسياسي الذي واكب حياة الوزير المصري (طلّاح ...) ضمن الأسماء الشعرية التي أشرنا إليها : جعل من هذا الإسم شاعراً غير منفصل عن هذه البيئة ...

المهم ، أن الشاعر المذكور طبعته جملة من الخصائص الماثلة للأسماء المارّ ذكرها ، من حيث ألفة اللغة والاستخدام المعتدل للصورة ، مع عناية عابرة بالتزيق ... وهذه الخصائص يمكن ملاحظتها في نماذج من نحو :

لهفي على النفر الذين أكفهم غيث الوري ومعونة اللفهان

أشلاؤهم مزق بكل ثنية وجسومهم صرعى بكل مكان^(٦٢)
 ومن نحو : (حنينه إلى الدولة الفاطمية وتفجّعه عليها : بالنحو الذي لحظناه عند
 الشاعر : القاضي المهذب) :

رميت يا دهر كفتّ المجد بالشلل	وجيده بعد حسن الحلى ، بالعطل
.....
هدمت قاعدة المعروف عن عجل	سعيت مهلاً ، أما تمثني على مهل
.....
ماذا عسى كانت الأفرنج فاعلة	من نسل آل أمير المؤمنين علي
.....
مررت بالقصر والأركان خالية	من الوفود ، وكانت قبلة القبل
فملت عنها بوجهي خوف متقد	من الأعادي ، ووجه الحب لم يمل
.....
دار الضيافة كانت أنس وافدكم	واليوم أوحش من رسم ومن طلل
.....
وكسوة الناس في الفصلين قد درست	ورث منها جديد عندهم وبلي
وموسم كان في يوم الخليج لكم	يأتي تملككم فيه على الجمل
والأرض تهتزّ في يوم « الغدير » كما	يهتزّ ما بين قصرىكم من الأسل
والخيل تعرض في وشي وفي شية	مثل العرائس في حلي وفي حلل
.....
وللجوامع من إحسانكم نعم	لمن تصدّر في علم وفي عمل ^(٦٣)

إنّ هذا النص : يفصح عن السمات الفنيّة التي أشرنا إلى توفرها في نتاج الشاعر
 اليماني ، . . . فاللغة مألوفة ، ذات إيقاع كثيب يتناسب مع كآبة الموقف : حيث إنّ
 الشاعر لم يتفجّع في صعيد (الموقف السياسي) فحسب ، بل في صعيد الموقف الشخصي

(٦٢) نفسه : ص ١٩٠ .

(٦٣) نفسه : ص ١٩٥ ، ١٩٦ .

أيضاً حيث كانت علاقته بالدولة المشار إليها وبرجالاتها : فكرياً وشعرياً وشخصياً ، في منتهى الوثاقة لذلك جاء الصدق الوجداني هنا مصحوباً بالصدق الفني ، بل جاءت هذه القصيدة متجانسة مع قصيدة (القاضي المهذب) في لغتها المأسوية وما يواكب ذلك من حنين وتشوق وتفجع وإحساس بالكآبة والوحشة حيال الدولة المنصرمة . . . المهم ، أن اللغة الشعرية في هذا النصّ يطبعها الانسياب والغنائية المتجانسة مع كآبة الموقف ، كما أن العنصر (الصوري) يردُّ بنحو معتدل لا كثافة فيه ، فضلاً عن الفته المتجانسة مع الموقف أيضاً : مع ملاحظة أن « التزويق » قد وشّح القصيدة بنحو عفوي من نحو (في وشيء وفي شبة) ونحو (من حلي ، ومن حلل) الخ . . . فيما أكسب النص مزيداً من الإثارة الفنيّة : كما هو ملحوظ



شعراء من اليمن

الشاعر المتقدم (عبارة اليمني) نشأ في اليمن ، وهاجر إلى مصر . . . وهناك شعراء آخرون أفرزتهم اليمن (منهم : أمراء دولة) ممن جمعوا بين الخط الملتزم والفن ، فجاء نتاجهم ماثلاً لغالبية الأسماء الملتزمة التي تقدّم الحديث عنها ، . . . وفي مقدمة هؤلاء : شاعران متعاصران ، ومتماثلان فنياً ، وعلمياً ، وفكرياً ، هما : أبو حسن اليماني ، وأبو محمد اليماني فيما كانا من رؤساء بعض المذاهب الإسلامية . . .

ويتميز نتاجهما بنحو عام بالجودة من حيث اللغة الانسيابية ، وبالاعتدال في الصورة ، . . . والأول منهما علوي في نسبه ، حيث انسحب ذلك على نتاجه الذي يتردّد من خلاله : تمجيده لنسبه في أكثر من موقع ، ومنها مثلاً قوله :

هدينا الناس كلهم جميعاً وكم بين المبين والمعَمي
فكان جزاؤنا منهم قراعا ببيض الهند في الرهج الأجم^(٦٤)

وبقوله (يردّ على شاعر عباسي - ابن المعتز - ، حيث أشرنا إلى أن هذا الشاعر

كتب قصيدة يمجّد فيها نسبه (العباسي) مقابل نسب العلويين ، حيث ولد هذا التمجيد ردود فعل عند الشعراء الذين عاصروه ، فردّوا عليه بقصائد متنوعة ، . . . كما أنّ الشعراء المتأخّرين (مثل صفى الدين الحلي) وسواه ، ومثل الشاعر اليباني الذي نتحدث عنه : قد أجابوه بردود مماثلة :

يقول الشاعر :

لئن كان يجمعنا هاشم	فأين السنام من المسنم
وإن كنتم كنجوم السماء	فنحن الأهله للأنجم
.....
فإن تفزعوا نحو أوتاركم	فزعنا إلى آية المحكم
أشرب الخمر وفعل الفجور ،	من شيم النفر الأكرم
.....
فخرتم بملك لكم زائل	يقصرّ عن ملكنا الأدم
ولا بد للملك من رجعة	إلى مملك المفلح الأقم
إلى النفر الشّم أهل الكسا	ومن طلب الحق لم يظلم ^(٦٥)

المهم ، أنّ تمجيد الشاعر لنسبه : يظل سمة ملحوظة في نتاجه ، وهو تمجيد يحمل طابعاً إيجابياً لكونه انتساباً (موضوعياً) يرتبط بالبعد الديني وليس تمجيداً « للذات » الاجتماعية : كما هو واضح والمهم أيضاً ، أنّ البعد الإسلامي ينسحب على نتاج هذا الشاعر - ليس فكرياً فحسب بل فنياً أيضاً ، بحيث نجده يُعنى بـ (الصورة التضمينية) التي تقتبس من القرآن الكريم بخاصة : لغته ، . . . وهذا من نحو تعزيتة لزوجته :

الحمد لله الذي لم يزل	أحكامه في خلقه ماضية
وكل من كان بها راضياً	فإنّه في عيشة راضية
وكل من كان لها ساخطاً	فإنّه في سقر هاوية

كم قائل قد قال : يا ليتها - عند الرزايا - كانت القاضية

.....
 كم من ملوك طال ما عمّروا فهل لهم في الأرض من باقية^(٦٦)

فالأبيات أعلاه ، قد استخدمت آيات أو عبارات قرآنية كريمة بأعيانها
 و (ضمنتها) فنياً : جملة من الصور التي تُضفي - دون أدنى شك - قيمة فكرية وجمالية
 على النص ...

* * *

وأما الشاعر الآخر فهو بدوره قد توفّر على صياغة الصور « التضمنية » المقتبسة
 من القرآن الكريم ، ... وهذا من نحو قوله :

لم ينج بالكهف سوى عصابة	فرّت عن الدار وأربابها
ولا نجا في يوم نوح سوى	سفينة الله وأصحابها
ألم يكن في المغرقين ابنه	فغاب عن زمرة ركبها
وهل نجا بالسلم إلّا الأولى	رقّوا إلى السلم بأسبابها
أو أدرك الغفران من لم يبح	لداخل الحطة من بابها
أعيذكُم بالله أن تجمحوا	عن عترة الحق وأحزابها ^(٦٧)

إنّ هذا النموذج يكشف بوضوح عن السمات الفكرية والفنية للشاعر ، فهو
 - فكرياً - إسلامي الموقف ، كما أنّه فنياً يتميز بلغة مشرقة - ذات إحكام ومتانة
 أيضاً - ... ومن حيث الصياغة الصورية يمكننا ملاحظة مستوياتها في هذا النموذج
 الذي توكّأ على (التضمنين) للدلالة فحسب ، وليس الاقتباس اللغوي أيضاً : كما
 لحظنا ذلك عند الشاعر الأسبق ...

ومّا لا شك فيه أنّ « التضمنين » الدلالي يتطلب مهارة فائقة في صوغ الأفكار التي
 يستهدفها الشاعر ، وهو أمر توفّر عليه الشاعر المذكور حينما (ضمّن) قصة أهل

(٦٦) نفسه : ص ٣٩٩ .

(٦٧) نفسه : ص ٤٢٤ .

الكهف : لإبراز النوع وليس الكم : حيث كانوا عدداً محدوداً (بالنسبة إلى مجتمعهم المحلي) ، كذلك : تضمينه لقصة ركّاب السفينة حيث كانوا عدداً محدوداً (بالنسبة لمجتمعهم العالمي) ، ... وقد نجح الشاعر فنياً (في هذه الصور التضمينية) واستثمارها من حيث الوصل بين القلّة المؤمنة وبين (عترة الحق وأصحابها : أهل البيت (ع)) ، فيما طالب بالتمسك بها ، ... وكان نجاحه الفني في الذروة حينما يحس القارئ بـ (التجانس) بين ركاب سفينة نوح (ع) وبين الأحاديث الواردة عن النبي (ص) في تشبيهه أهل البيت بسفينة نوح ، ... فبالرغم من أنّ الشاعر لم يصل بين هاتين القضيتين بنحو مباشر ، إلّا أنّ مجرد تضمينه لسفينة نوح يتداعى بذهن القارئ إلى أحاديث النبي (ص) ، وهو أمر له أهميته الفنية الكبيرة : من حيث البناء الهندسي لعمارة القصيدة ، وذلك من خلال هذا التلاحم والتجانس بين الدلالات ... كذلك ، فإنّ إشارته إلى (ابن نوح) - وقد اكتسحه الطوفان بالرغم من صلته النسبية بأبيه - تنطوي على دلالات فكرية ترمز إلى أنّ مطلق النسب لا يشفع لصاحبه ما لم يلتزم بمبادئ السماء ... أولئك جميعاً ، تفصح عن أنّ الشاعر المذكور قد نجح فنياً في استخدامه لعنصر (التضمين) فضلاً عن لغته المشرقة المتينة ، مما يحملنا على أن ندرجه ضمن الشعراء الناصجين فنياً وفكرياً ، بالنحو الذي لحظناه .



شعراء من المغرب والأندلس

إذا تجاوزنا مصر ، وعبرنا إلى المغرب ، ثم إلى الأندلس في أوائل هذه الفترة التي نؤرّخ لها ، أمكننا الظفر بمجموعة من الأسماء ، نكتفي بالوقوف عند أحدها ، وهو :

ابن إدريس المرسي

يتميز هذا الشاعر بإحكام لغته الشعرية ومتانتها ، وبغنائية ملحوظة ، وبمباشرة في نتاجه (أي عدم اعتماده العنصر الصوري إلّا في سياقات خاصة) ، مضافاً إلى كونه يُعنى بالأدب السويّ ، بخاصة : التزامه إسلامياً ...

ويمكننا ملاحظة هذه المستويات في نماذج من نحو :

أمرنة سجعت بعود أراك	قولي موته علام بكاك
أجفاك الفك أم بليت بفرقة	أم لاح برق بالحمى ، فشجاك
لو كان حقاً من ادعيت من الجوى	يوماً لما طرق الجفون كراك
.....

ولما ألفت الروض يأرج عرفه	وجعلت بين فروعه مغناك
ولما اتخذت من الغصون منصة	ولما بدت مخضوبة كفاك
لو كنت مثلي ما ألفت من البكا	لا تحسبي شكواي من شكواك
أيها حماسة خبرني ، أنني	أبكي الحسين ، وأنت ما أبكاك
أبكي قتيل الطف فرع نبينا	أكرم بفرع للنسوة زاك ^(٦٨)

إن هذه الأبيات ، تحتشد بغنائية ملحوظة تتناسق مع طبيعة الشعر الأندلسي الذي يحفل بالعبارة المشرقة ، . . . كما أن متانة العبارة وإحكامها تلحظ بوضوح . . . ومعنى التحمت العبارة المشرقة بالعبارة المحكمة : يبلغ الفن جماليته الفائقة التي تعوّض عن عنصر (الصورة) بذينك العنصرين المشار إليهما ، . . . ولذلك لم تتجه القصيدة إلى كثافة الصورة بقدر ما صاغتها عابرة ، مألوفة ، واضحة . . .

ويمكننا ملاحظة ضمور الصورة والاتجاه إلى المباشرة حيناً ، في النموذج الآتي أيضاً :

مصارع ضجت يثرب لمصاها	وناح عليهنّ الحطيم ، وزمزم
ومكة ، والأستار ، والركن ، والصفاء	وموقف جمع ، والمقام المعظم
وبالحجر المثلثوم عنوان حسرة	ألست تراه وهو أسود أسحم
وروضة مولانا النبي محمد	تبدى عليه الشكل يوم تحرم
ومنبره العلوي للجذع : أعولا	عليهم عويلا بالضماير يفهم ^(٦٩)

(٦٨) أدب الطف : ج ٣ ، ص ٢٤٩ .

(٦٩) نفس المصدر : ج ٤ ، ص ١٢ .

إنَّ عنصر (التتابع اللفظي) لعبارات : الحطيم ، زمزم ، مكة ، الأستار ، الركن ، الصفا الخ ، مصحوبة بغنائية وإحكام للعلاقات الصوتية فيما بينها ، تعرّض عن جمالية الصورة في هذا النموذج ، . . . كما أنَّ الأبيات الأخيرة التي اتّجهت إلى عنصر (الصورة) : تظل مؤشراً فنياً إلى أنَّ الشاعر يحرص على جمالية الأداء بحيث يجمع بين المباشرة والتعبير الصوري حسب السياقات الخاصة لكل منها ، مع ملاحظة أنَّ العنصر الصوري قد صاغه بنحو يستهدف لفت نظر القارئ إلى أنه لم يتجه إلى المبالغة في خلعه سمات الضجيج ، والنوح ، والحسرة ، والإعوال ، والسواد : حيث ربطها بالاستجابة التي تصدر عن الشخص - عبر إحساسه بخطورة المأساة وانعكاساتها على الظواهر الكونية ، وهو أمر أشار إليه بقوله (عويلا : بالضماير يفهم) أي : أنَّ الشخصية تستخلص وتستوحي ذلك من خلال انعكاساتها على الظواهر المشار إليها ، فضلاً عن أنَّ الظواهر الكونية ذاتها (حسب النصوص الحديثة) تحمل فاعلية الاستجابة المسرّة أو المؤلمة . . . والمهم - بعد ذلك - أنَّ الشاعر المذكور ، يظل واحداً من الأسماء الأدبية التي أفرزتها بيئة الأندلس في صعيد الفن والالتزام ، بالنحو الذي لحظناه .

* * *

شعراء من الشام والجزيرة

ابن الوردي

بعدُ هذا الشاعر واحداً من كبار الشعراء ، ممن يقترن اسمه باهتمام مؤرّخي الأدب ، حيث أصبح بعض نتاجه مثلاً على الألسن ، نظراً لأهميته الفنية والفكرية : بخاصة قصيدته التي اشتهر بها طوال عصور الأدب ، فيما جاء مطلعها :

اعتزل ذكر الأغاني والغزل وقُل الفصل وجانب من هزل

حيث تضمنت هذه القصيدة ظواهر أخلاقية فرضت فاعليتها على الجمهور ، فضلاً عن صياغتها - فنياً - وفق لغة شعرية محققة بالإثارة والجمال والإحكام . . . ولتتابع قراءة بعض أبياتها :

لا تقبل أصلي وفصلي أبداً	إنما أصل الفتى ما قد حصل
قيمة الإنسان ما يحسنه	أكثر الإنسان منه أم أقل
.....
وتغافل عن أمور إنه	لم يفز بالحمد إلا من غفل
إن من يطلبه الموت على	غرة منه ، جدير بالوجل
غب وزر غباً تجدد حباً فمن	أكثر التردد أصحابه المثل
خذ بنصل السيف واترك غمده	واعتبر فضل الفتى دون الحل
لا يضر الفضل إقلال كما	لا يضر الشمس إطباق الطفل

إن خفة الوزن من جانب ، ورشاقة اللغة وإحكامها من جانب آخر ، واحتشاد هذه الأبيات وسواها بعنصر الحكمة من جانب ثالث ، وتضمينها لدلالات من القرآن الكريم وأحاديث النبي (ص) وأهل البيت (ع) : من جانب رابع يهب هذا النص قيمة فنية وفكرية . . . وهذا الجانب الأخير (أي : التضمين) هو الذي يهب النص قيمته الحقيقية دون أدنى شك ، حيث إن نصوصاً تتحدث عن تقدير المعيشة وتقسيمها (اعتبر « نحن قسمنا » بينهم) ، وفعل المرء لا أصله ، وقيمه لما يحسن ، وزيارته الناس غباً والتغافل عن الأمور الخ ، تعدّ نصوصاً لآية أو حديث نبوي أو علوي أو أحاديث مأثورة عن أهل البيت (ع) فيما تجسّد حصيلة السلوك الذي ينبغي أن يحتفظه البشر عبادياً . . . ويلاحظ أن سائر الصور (من استدلال ، واستعارة ، وتشبيه ، وتمثيل) قد استخدمت في هذا النموذج بنحو ملحوظ بخاصة : الصورة « الاستدلالية » التي تهب هذا العنصر قيمة كبيرة ، مثل (كل من سار على الدرب وصل) (إنما الحيلة في ترك الحيل) (قيمة الإنسان ما يحسنه) ، حيث جمع بين صورتَي (التضمين) و (الاستدلال) في هذه النماذج ، وجمع بين صورتَي التضمين والتشبيه في نموذج آخر (كما لا يضرّ الشمس : إطباق الطفل) ، كما جمع بينها وبين (التمثيل) في نموذج من نحو (إنما الحيلة في ترك الحيل) (.....)

ومن الواضح ، أن الصورة الاستدلالية عندما ترتّب مع صور أخرى : حينئذٍ نكتسب الصورة دلالة أكثر جمالاً وعمقاً . . .

والآن ، إذا كان (الفكر الأخلاقي) قد أكسب هذا الشاعر قيمة أدبية ،
فإن التزامه الفكري بمودة النبي (ص) وأهل بيته عليهم السلام يكسبه - دون أدنى شك -
قيمة لها خطورتها في ميدان العمل العبادي ، وهو أمر يمكننا ملاحظة نماذجه في نصوص
فنية متنوعة تطبعها سيات ملفتة للنظر (بخاصة : عنصر التضمين) وهذا من نحو :

فلت لديي لم ظلمت بني علي المرتضى أبي حسن
قالت : أما تنصفوا لطائفة أبوهم بالثلاث طلقني^(٧٠)

إن جمالية هذا التضمين وطرافته تتمثل في توظيفه لأحاديث الإمام علي (ع) فيما
أكد فيها قضية طلاقه للعالم : حيث إن النموذج ورد في قضية الظلم الذي لحق
العلويين ، وحيث وصل النص بينهم وبين أبيهم من خلال الاستشهاد بأحاديثه عن
العالم التي مارست الظلم حيالهم ، . . . لذلك يحس القارئ بمدى الإثارة الفنية التي
انطوى عليها النموذج المتقدم

ويمكننا ملاحظة استخدامه « للتضمين » أيضاً في نموذج آخر :

وما لي إلا حب آل محمد فكم جمعوا فضلاً وكم فضلوا جمعاً
عبتهم تريباق زلّاني التي نخيل لي من سحرها أنها تسعى^(٧١)

حيث جاء تضمينه للآية الكريمة ، ووصلها بفاعلية المودة التي تساهم في مسح أو
تخفيف الذنوب

ويلاحظ ، أن الشاعر قد استخدم عناصر « تزويقية » في هذا النص وسواه ، إلا
أنها جاءت عفوية ، وطريفة ، وعابرة فالتقابل بين جمعهم للفضل وفضلهم على
الجمع يعد تجسيداً لقمة الإثارة الفنية المطلوبة ، وليس تزويقاً بقدر ما هي حقائق مألوفة
في الذهن ولا أدل على ذلك من أن هذا الشاعر ، يصدر عن وجهة نظر خاصة
حيال « التزويق » الذي يطبع العصر ، حيث نجده معارضاً لهذا الاتجاه ، ملبحاً إليه في
نص شعري يقول :

(٧٠) نفسه : ص ٢٠٣ .

(٧١) نفسه : ص ٢٠٣ .

ولا نكثر مجانسة ومكّن قوافيه ، وكِلَهُ إلى الطباع^(٧٢)

ففي هذا البيت : نلاحظ وجهة نظره الفنية حيال التزويق ، تتمثل في الاعتماد على الشعر العفوي غير المتكلف ، وإنّ المجانسة ينبغي ألا تسيطر على الشاعر ، وإنّ الإحكام الفني ينبغي أن يُعنى به . . . وهذه السمات جميعاً متحققة فعلاً في نماذجه الشعرية التي يطبعها الإحكام والجمال والعفوية ، وهي عفوية قلّ أن نلاحظ مثيلاتها في نتاج الآخرين ، فيما قلنا بأنّ غالبية شعراء الفترة التي نؤرخ لها تُعنى بالتزويق على نسب متفاوتة من شاعر لآخر ، . . . لذلك عندما يندّ هذا الشاعر عن معايير سواه ، إنّما يضيف قيمةً جديدة إلى نتاجه ، مضافاً إلى القيم الفنية والفكرية التي لحظناها لديه ، مما جعله واحداً من كبار الشعراء ، ممن تردّد نتاجهم على الألسن طوال عصور الأدب بالنحو الذي تقدم الحديث عنه .

* * *

يجبى الحصكفي

يتميّز هذا الشاعر بسمات فنية متنوعة ، منها : توفّره على الأوزان الخفيفة ومجزؤاتها ، ثم ما يستتبع مثل هذه الأوزان من إيقاعات رشيقة تواكبها لغة رشيقة أيضاً ، فضلاً عن مئانة العبارة الشعرية وإحكامها ، وتوشيحها بالصورة ، ومنها : الصورة الحكيمية والاستدلالية ، وتوشيح لغته بشيء من التزويق الجميل . . . ، . . . كما أنّه فكرباً - شاعر ملتزم يُعنى بالدلالات الإسلامية والأخلاقية في الكثير من نتاجه . . . وبمقدورنا ملاحظة السمات المشار إليها في نماذج من نحو :

جَدّ ففِي جَدّك الكمال والهزل مثل آسمه هزال^(٧٣)

ونحو :

قوم لهم فضل ومجد باذخ يعرفه المشرك والموحد

(٧٢) نفسه : ص ٢٠٢ .

(٧٣) نفسه : ج ٣ ، ص ٦١ .

قوم لهم في كل أرض مشهدٌ
ونحو: لا بل لهم في كل قلب مشهد^(٧٤)

ما استترت بالورق الورقاء ، كي
قد وكلت بكل باك شجوه
تصدق لما علت الغصونا
تعيّنه ، إذ عدم المعينا

يا تائهين في أضاليل الهوى
وعن سبيل الرشْد ناكينا

لجوامعي الباب وقولوا حطة
تغفر لنا الذنوب أجمعينا

ذروا العنا ، فإن أصحاب العبا
هم البنا ، إن شئتم التبيننا^(٧٥)
ونحو:

تبّاً لدار كلها غصص
تنسى مرارتها حلاوتها
تأتي الوصال بنية الهجر
وتكرّر بعد العُرف بالانكر^(٧٦)

ونحو: غريق الذنوب ، أسير الخطايا
تغفر وتُعطي ولكنها
تنبّه فدينّاك أم الدنيا
مكدّرة تستردّ العطايا

أما وعظمتك بأحداثها
وما فعلت بجميع البرايا^(٧٧)

ونحو: أشكوزمنّاً ، أولى محناً
وجنى حزناً ، فعقت سبل^(٧٨)
العلم يهان ، وليس يصان ، فأى لسان ، يرتجل

هذه النماذج المتنوعة تنتسب جميعاً إلى الأوزان الخفيفة أو القصيرة ، المصحوبة

(٧٤) نفسه : ص ٥٨ .

(٧٥) نفسه : ص ٦٢ .

(٧٦) نفسه : ص ٦٤ .

(٧٧) نفسه : ص ٦٧ .

(٧٨) نفسه : ص ٦٨ .

برشاقة الإيقاع ، ونعومة اللغة ، ومتانة التركيب ، كما أنها موشحة بشيء من « التزيق » الجميل وليس التزيق الممجوج أو المكثف ، وهنا من نحو (فديناك أم الدنيا) (العلم يُهان ، وليسُ يسان ... الخ) (العنا ، العبا ، البنا) (أشكوزمنا ، أولى محنا ، وجنى حزنا ...) الخ

وحثي في الأوزان الطويلة أو الثقيلة : نجد رشاقة اللغة ومتانتها منسجة على نتاجه ، من نحو :

رعى وسقى الله القلوب التي رعت فأسقت بما ألفت وأخرجت المرعى
وحياً وأحيا أنفساً أحيت النوى وحيت فاحتنا مناقبها سمعا^(٧٩)
ونحـــــر :

ولا تَمَنَّ أموراً طمها عطب فرب نفس منها في منايها
فانفع العدد : التقوى ، وأرفعها لا نفس إن وضعناها أضعناها^(٨٠)

إنَّ البيتين الأخيرين جزء من أبيات عمد الشاعر فيها إلى (تجنيس) العبارات الأخيرة من الشطر الثاني (منها في منايها) (وضعناها ، أضعناها) الخ ... وهو نوع من الالتزام الصوتي ، إلا أنَّ الشاعر تمكَّن من جعله عفويّاً بل أشدَّ إثارة وغنى مما هو مترسِّل من التعبير ...

ولا نغفل عن أنَّ الشاعر يُعنى - مضافاً لما تقدم - بالعنصر « الاستدلالي » (في صياغة الصورة) ، وبالعنصر « التضميني » ، وبالحكمة ، وبالأخلاق : مما تسهم جميعاً في إغناء الشعر وإكسابه مزيداً من عمق الدلالة ، وطرافتها ... فمثلاً حين نقرا :

والله لو كانت الدنيا بأجمعها تبغي علينا ويأتي رزقها رغدا
ما كان من حق حرٍّ أن يذلَّ لها فكيف وهي متاع يضمحلُّ غدا^(٨١)

إنَّ (الحكمة) تتفجَّر في هذا النموذج (الشطر الأخير بخاصة) حيث إنَّ

(٧٩) نفسه : ص ٦٨ .

(٨٠) نفسه : ص ٦٩ .

(٨١) نفسه : ص ٦٤ .

(الحكمة) و (التضمين - من حيث كون الدنيا متاعاً) ومتانة العبارة ورشاققتها وألفة الصورة ، والأدوات اللفظية التي واكبتها مثل (القَسَم ، والشرط ، والاستفهام الخ) : أولئك جميعاً ساهمت في جمالية النص : لكن من خلال طغيان الطابع الحكمي وأداته التضمينية (اضمحلال المتاع الدنيوي) كما هو واضح .

لا نغفل أخيراً عن أنّ الدلالات العبادية يتوفر هذا الشاعر على صياغتها مشفوعة بالطرافة ، وهو أمر يزيد من جمالية النص وإثارته الفنية ، . . وهذا من نحو صياغته لظاهرة النعش :

أتعرف شيئاً في السماء نظيره	إذا سار صاح الناس حيث يسير
فتلقاه مركوباً وتلقاه راكباً	وكل أمير يعتليه أسير
يحض على التقوى ويكره قربه	وتنفر منه النفس وهو نذير
ولم يستزر عن رغبة زيارة	ولكن على رغم المزور ، يزور ^(٨٢)

إنّ النعش وتداعيه اللفظي إلى الكواكب في السماء ، ثم استثماره في التذكير بالموت (حيث إنّ كليهما يتجهان إلى الأعلى) يظل : صياغة لها طرافتها من جانب ، كما أنّ صياغة الدلالات المرتبطة بمجيء الموت واستتباعه التذكير (أي النعش) بنهاية الحياة وما يتطلب هذا التذكير من استحضار مفهوم (التقوى) ، وزيارته (أي الموت) برغم المزور الخ ، أولئك جميعاً تفصح عن غمط من الصياغة التي تجمع بين الفن والالتزام ، . . . والمهم ، أنّ الشاعر المشار إليه يظل متميّزاً بسمات خاصة تجعل لنتاجه : بُعداً جمالياً وفكرياً له إثارته وطرافته ونكهته التي لا تتوفر إلاّ عند كبار الشعراء ، بالنحو الذي لحظناه . . .

* * *

شعراء من الفترة الأخيرة

الأسماء المتقدمة تجسّد أسماء شعرية ظهرت في القرون الأولى من هذه الفترة التي

نُورَخ لها فيما طبعتها سمات متنوعة أشرنا إليها في حينه . . . وهناك أسماء شعرية : ظهرت في أواخر الفترة المشار إليها ، بخاصة . القرن الأخير الذي سبق سنواتنا المعاصرة . . . ويلاحظ أن الطابع العام لشعراء المرحلة يظل متوسط الجودة ، كما أنه لم يفرز أسماء متميزة بحيث تلفت انتباه مؤرّخ الأدب بقدر ما يواجه تماثلاً في المستويات الفنية ، كما يواجه تماثلاً في طرح الموضوعات .

طبيعياً ، ثمة أسماء تتميز بكثرة النتاج مقابل الأسماء المتوسطة أو المقلّة نتاجاً ، إلا أن هذا التميّز لا يقترن بتميّز مماثل في المستوى الفني . . . وبالرغم من أن الظروف السياسية والاجتماعية لم تتماثل في شدائدها أو انفراجها من بلد لآخر ، إلا أن هذا التفاوت لم يسحب أثره الفني على النتاج بقدر ما يسحب أثره الاجتماعي فحسب ، . . . وأولئك جميعاً يدلّنا على أن النتاج الأدبي لهذه المرحلة يظل - في سماته - خاضعاً لمعايير مماثلة : لعلّ عدم انفتاح المجتمعات على تيارات جديدة أو عدم تعرضها لتغيرات رئيسة ، يقف سبباً وراء هذا التماثل في مستوياتها الفنية ، دون أن ننسى بطبيعة الحال : إنّ لعدم رسمية اللغة العربية من جانب ، أثره الكبير في هذا الركود الفني وتماثل سماته في مختلف المجتمعات ، كما أنّ لعدم مساهمة الناطقين بهذه اللغة في صنع القرارات السياسية : أثره المشار إليه من جانب آخر ، . . . إلا أنّ ذلك لا ينسحب على مطلق الأمصار ، نظراً لاستقلالية بعضها ، مما يعني أنّ أسباباً أخرى - أشرنا إليها - تقف وراء ذلك .

وأيّ كان الأمر ، فإنّ هذه الطوابع المتماثلة للفترة التي نُورَخ لها ، لم تحجزنا من ملاحظة أن بعض الأسماء تمتلك حسّاً فنياً قد أثمرته من خلال توفرها الجاد على النصوص الموروثة سابقاً ، مثلاً لم تحجزنا - كما أشرنا - من ملاحظة أن القرن الأخير تميّز عن غيره بجملة من السمات التي جعلته ينضج فنياً بالقياس إلى القرون السابقة عليه ، . . . ولعلّ لضعف المؤسسات السياسية من جانب ، وخضوع بعض المجتمعات لمؤثرات مكانية (قد واكبها النشاط الفقهي أو العلوم الإسلامية بعامة) من جانب آخر ، أثره في هذا التمييز ، وهو أمر نجد انعكاساته واضحة : عندما نعرض للقرن الأخير من هذه المرحلة

وبعامة ، فإنَّ الفترة التي سبقت القرن الأخير ، أفرزت بعض الأسماء التي يمكن أن نشير إليها - ولو عابراً - من حيث تميّزها ببعض السمات ، ومنهم الشاعر :

ابن معتوق الموسوي

هذا الشاعر يقترن اسمه بإبداع شكل شعري جديد سبق أن عرضناه ، وهو (البند) حيث ينسب مؤرّخو الأدب : ظهور هذا الشكل على يده . . . وقد سبق أن عرضنا نموذجاً من نتاجه (وهو البند الذي تناول ظاهرة التوحيد والإبداع الكوني) ، والمهم أن الإبداع الشعري المشار إليه يظل - في تصورنا - إفرازاً لظاهرة « التزويق » التي طبعت جميع مراحل العصر الذي نؤرّخ له (أي : العصر الوسيط) ، فكما أن التخميس والتشطير والمباراة ونحوها كانت إفرازاً للعناية بالتزويق كذلك : كان (البند) إفرازاً خاصاً له ، حيث إنَّ التزويق لا ينحصر في العناصر اللفظية والمعنوية (من تجنيس وتورية وطباق ونحوها) بل تتجاوز ذلك : إلى (العنصر الشكلي) - أي : قالب العام الذي تصاغ القصيدة من خلاله . . . ولعلّ الصلة بين إبداع هذا الشاعر لـ (البند) - وهو عمل له قيمته التاريخية دون أدنى شك - وبين عنايته بالتزويق (ونحن لا نحكم على التزويق بالسلب بل نعدّه عملاً له قيمته في معايير العصر حينئذٍ) . . . أقول ، لعلّ الصلة بين إبداعه للبند وعنايته بالتزويق ، تتمثل في انسحاب التزويق على نتاجه الشعري (من غير البند) ، وهو أمر يمكن ملاحظته في نماذج من نحو (قوله في قصيدة) :

حيّا الحيا حيّا بأكناف الحمى	تحميه بيض ظبا وسمر عوالي
حيّا حوى الأضداد فيه ، فنقعه	ليل يقابله نهار نصال
نظمت على نسق العقود فأشبهت	بيض اللثالي وهي بيض لبالي
هي منّي وبها حصول منّي	وضياء عين وهي عين ضلالي ^(٨٣)

ونحو (قوله في قصيدة أخرى) :

عذب العذاب بها لديّ ، فصحتي سقمي وعزّي في الهوى بهواني
 لله نعمان الأراك فطالما نعمت بها روعي على نعمان^(٨٤)
 وقوله في قصيدة أخرى :

وسقاهم جرع الحميم كما سقوا جرع الحجام ابن النبي الأطهرا
 شهر بحكم الدهر فيه تحكمت شر الكلاب السود في أسد الثرى^(٨٥)
 والحق ، أنّ العناية بالتزويق لا تعني : أنّ اهتمام الشاعر يظل منصباً على هذا
 الجانب بقدر ما يعني أنّ شطراً من نتاجه يتوقّف على التزويق المشار إليه ، ... وإلاّ
 بمقدورنا أن نقرأ أيّ مقطع من القصيدة لنلاحظ ترسّل لغته من نحو :

ومضرج بدمائه فكأنما بجيوبه فتّت مسكاً أذفرا
 غضب يد الحدثان فلّت غربه ولطالما فرّق الرؤوس وكسرا
 ومثقف حطم الحجام كعوبه فبكى عليه كلّ لدن : أسمرا
 عجباً له يشكو الظماء وأنه لولا من الصخر الأصم تفجّرا^(٨٦)

إلاّ أنّ هذا (الترسّل) شحنه بعنصر (التقابل) و (التضاد) ، ليحسّ
 القارئ بمهارته في التوليد : لفظياً أو دلالياً ، حيث إنّ التضاد بين كونه يشكو الظمأ
 وكونه يفجر الصخور ، أو التضاد بين فلّ السلاح وبين تفريقه للرؤوس ، تعدّ (تزويقاً
 دلالياً) له قيمته الفنية ، بل إنّ أهمية الشعر أساساً تقوم على أمثلة هذا التوليد الصوري
 كما هو واضح .



وندع هذا الشاعر الذي استقرّ في جنوب العراق أو فارس ، لتعبر نخومه إلى
 (المدينة المنورة) فنواجه شاعراً متميزاً هو :

(٨٤) نفسه : ص ١٣٢ .

(٨٥) نفسه : ص ١٢٥ .

(٨٦) نفسه : ص ١٢٧ .

علي خان المدني

هذا الشاعر فرض فاعليته الأدبية من خلال تميّزه بجملته من سمات الفن ، منها :
إحكامه للغة الشعر ، ومنها : مهارته في أدب « الرحلة » ، ومنها : عنايته في وصف
المشاهد المقدّسة . . .

إنّ (أدب الرحلة) - يُعدّ واحداً من الأشكال الأدبية التي خبّرتّه مختلف
المجتمعات حيث يصوغ الكاتب أو الشاعر رحلته من خلال التوكّؤ على لغة فنية
تعتمد : الرسم القصصي للبيئات والأحداث والشخص ممزوجة بذاتية الكاتب
وانفعالاته بالموقف الذي يصفه . . . وقد أتيح لهذا الشاعر المدني (وهو ينتقل بين مختلف
الأمصار) أن يتوفّر على وصف أكثر من رحلة ومشهد ، . . . ومنها مثلاً رحلته إلى الحج
وزيارة النبي (ص) (بعد أن نقل إقامته إلى الخارج) . . . يقول عن رحلته في
الباخرة ، ثم في البر :

وطارت مطار النسر حلّق عن وكر	كأنّي بفلكي حين مدّت جناحها
فجذّدت الأفراح لي طلعة البرّ	أسفّت على المرسى بشاطيء جذّة
ولآخ سنا البيت المحرّم والحجر	وهب نسيم القرب من نحو مكة
إلى مواطن التقوى ومنتجع البرّ	وسارت ركابي لا تملّ من السرى
على كل عال من بناء ومن قصر	إلى الكعبة البيت الحرام الذي علا

ويقول عن رحلته (وهو يؤدّي المناسك) :

وأقبلت نحو الحجر آوي إلى حجر	فطفت به سبعاً وقبلت ركنه
نقعت بها بعد الصدا غلّة الصدر	ولو ساغ لي من ماء زمزم شربة
وفزت بما أملتُ في سالف الدهر	هنالك ألفت المسرة والمنا
على الناس حج البيت مغتنم الأجر	وقمت بفرض الحج طوعاً لمن قضى
من الله غفران المآثم والوزر	وسرت إلى تلك المشاعر راجياً
وما راعني بالخيف خوف من النفر	وجئت مني والقلب قد فاز بالمنى
رمىت بها قلب التباعد بالجمهر	وباكرت رمياً بالجمار وإثماً
إلى أن نفرنا من منى رابع العشر	أقمنا ثلاثاً ليته الدهر كلّه

فأبْتُ إلى البيت العتيق مودِّعاً له ، ناوياً عودي إليه مدى الدهر
ويصف رحلته - بعد أداء الحج - إلى المدينة المنورة :

ووجهت وجهي نحو طيبة قاصداً إلى خير مقصود من البر والبحر
إلى خيرة الله الذي شهد الوري له ، إنه المختار من عالم الذر
فقبلت من مشواه أعتابه التي أنافت على هام السماك بل النسر
وعفرت وجهي في ثراه لوجهه وطاب لي التعفير إذ جئت عن عفر
فقلت لقلبي قد برئت من الهوى وقلت لنفسي قد نجوت من العسر^(٨٧)

هذا النموذج من (أدب الرحلة) يعدّ من شوامخ الشعر العربي : من حيث لغته المحكّمة ، وإشراقها ، ومن حيث الرصد للبيئة التي يتحرّك فيها ، ومن حيث ربط ذلك بالفهم العبادي ، ... فالرحلة - أيّاً كانت - تصبح عملاً عابثاً لو اقتصر الشاعر فيها على الوصف المجرد ، إلّا أنّها تكتسب قيمة فنية ضخمة حينما تصبّ في هدف عبادي مثل هذا الهدف الذي تمّت الرحلة من أجله ، ... والمهم - فنياً - أن « الرحلة » بالرغم من كونها تفرض على صاحبها لغة تقريرية أو مبتذلة ، إلّا أنّ هذا الشاعر استطاع أن يحوّل التقرير إلى صورة ، وأن يحوّل الابتذال إلى لغة محكمة ، متينة ، مشرقة ، طريفة ... إنه يعتمد على صور تشبيهية (كأنّي بفلكي ...) واستعارية (أسفّت على المرسي ...) (وسارت ركابي لا تمّل) (رميت بها ...) ، كما يعتمد عنصر « الحوار » (فقلت لقلبي : قد برئت ...) ويعتمد « التجنيس » العابر الذي يضيف جمالاً إيقاعياً ودلالياً (وجئت منّي ، والقلب قد فاز بالمئي) (ما راعني بالخيف خوف ...) ، ...

والأهم من ذلك كله ، أنّ اللغة المحكّمة هي التي فرضت هيمنتها على القصيدة بحيث تتداعى بذهن القارئ إلى تجارب الشعراء الذين عرّفوا بإحكام اللغة ومتانتها في عصور الأدب الموروثة ، ممن يتمنون - ومعهم : الشاعر المدني - إلى الطبقة الأولى فنياً ...

ولو تابعنا نتاج الشاعر للحظنا أنّ (أدب الرحلة) يمتدّ لديه : عند زيارته لسائر المشاهد المقدسة ، ومن ثمّ : فإنّ السمة الأخرى لتناجه (وهو : وصف المشاهد المشرفة) تظل ملحوظة بنحو مؤلف للنظر ، مطبوعة بنفس الإحكام والإشراق اللغويين ، وهذا من نحو وصفه لمسجد النبي (ص) ومشهده :

وهذه القبّة قد أشرقت	دون علاها : الشمس والفرقد
وهذه الروضة قد أزهرت	فيها المنى والسؤل والمقصد
وهذه طيبة فاحت لنا	أرجاؤها والسفح ، والفرقد
وعينها الزرقاء راقت فلم	يحلّها الأئمة والمرود
فما لأحزاني لا تنجلي	وما لنيراني لا تخمد

ثم يصف مصلى النبي (ص) ، والبقيع (وهو مرقد الأئمة : الحسن والسجاد والباقر والصادق عليهم السلام) :

هذا المصلى والبقيع الذي	طاب به المنهل والمورد
أرض زكت فخراً وفاقت علا	فالأنجم الزهر لها حسد
حصباءها الدر وأحجارها	وتربها الجواهر والعسجد
تمنت الأقمار والشهب لو	كانت نواصيها بها تعقد ^(٨٨)

ويمكن ملاحظة أمثلة هذا الوصف للمشاهد ، رسمه لمشهد الإمام علي (ع) :

يا صاح ، هذا المشهد الأقدس	قرّت به الأعين والأنفُس
والنجف الأشرف بانّت لنا	أعلامه ، والمعهد الأنفُس
والقبّة البيضاء قد أشرقت	ينجاب عن لآلئها الحنّديّس
حضرة قدس لم ينل فضلها	لا المسجد الأقصى ولا المقدس
حلّت بمن حلّ بها رتبة	يقصر عنها الفلك الأطلس
تودّ لو كانت حصي أرضها	شهب الدجى والحنّس الكنّس ^(٨٩)

(٨٨) نفسه : ص ١٨٦ ، ١٨٨ .

(٨٩) نفسه : ص ١٨٤ .

واضح ، أن الإشراق اللغوي والمتانة هما اللذان يُضيفان جمالية فائقة على عملية (الوصف) الفني للمشاهد المشار إليها ، وهو طابع يمكن ملاحظته عند شاعر (من مصر) أتيج له أن يتوفّر على وصف المشاهد المقدسة أيضاً ، ألا وهو الشاعر :

الشبراوي

إذا كان (المدني) قد عنى بوصف المشاهد المقدسة ، للنبي (ص) ، وعليّ (ع) وأئمة البقيع ، فإنّ الشاعر المصري (الشبراوي) - وهو بمجرأى من مشهد رأس الحسين (ع) في القاهرة - يتوفّر بدوره على فنّ الوصف للمشاهد المقدسة . . .

يقول الشاعر (عن مشهد رأس الحسين (ع) في القاهرة) :

يا سبط طه ، يا حسين : على ضريحك المأنوس مني السلام
مشهدك السامي غدا كعبة لنا طواف حوله واستلام
بيت جديد حلّ فيه الهدى فصار كالبيت العتيق الحرام^(٩٠)

طبيعياً ، لا ينبغي أن يستخلص القارئ أن عنصر (المبالغة) يطبع هذا الوصف ، بل العكس : أن (الواقع) الحسيّ والنفسي الذي يحياه الشاعر قد انعكس في النموذج المتقدّم ، ليفرز لنا غمطاً من الشعر الذي تطبعه سمة (الطرافة) ، فالبيت الذي يشير إلى أن مشهده (ع) (غدا كعبة) ذات طواف واستلام : إنّما يعتمد على (الصورة التمثيلية) التي تعني إحداث علاقة بين طرفين من خلال تجسيم أحدهما للآخر ، أي : أن المشهد نجسم في كعبة ذات طواف واستلام ، كما أنّ البيت الذي يشير إلى أنه (فصار كالبيت العتيق) يظل (تشبيهاً) للكعبة كما هو واضح : فلا مبالغة في الموقف ، بيد أن (الطرافة) تظل هي العنصر الملحوظ في هذا الوصف بخاصة أنه أشار إلى أن مشهد رأس الحسين (ع) قد تجسّد في كونه (بيتاً جديداً) محلّ الهدى فيه ، « مُقابلاً » بينه وبين (البيت العتيق) - من حيث التشبيه (فصار كالبيت العتيق) ، وهذا النوع من (التقابل) بين البيت العتيق - وهو الكعبة ، وبين البيت

الجديد (وهو المشهد) ، ثم الإشارة إلى كونه (بيتاً جديداً) والإشارة إلى أنه يماثل (بيتاً قديماً) وهو الكعبة أولئك جميعاً تشفّ عن (طرافة) الصورة ، وجماليتها التي تبتعث الإثارة : دون أدنى شك .

المهم ، أن لغة الشاعر - مضافاً إلى طرافة صوره - تظل متميّزة بإشراقها ونعومتها ، بحيث تطفح على نتاجه بنحو ملحوظ . . . ولنقرأ :

إنّ العواذل قد كوا قلبى بنار العذل ، كي
ومرادهم اسلو هواك وأنت نقطة مقلّي
عذلوا وما عذروا وكم وصل الأسى نسّم إليّ
كم شنعوا وتفوّهوا وتقولوا كذباً عليّ
.....
لا والذي جعل الهوى في شرع أهل الغي ، غي
ما همت يوماً بالرباب ، ولا بهند ، ولا بمي
لكن شغفت بحب آل البيت بيت بني قصي
.....
هم عمدي ووسيلتي مهما لواني الدهر ، لي^(٩١)
الخ

إنّ هذا الوزن (وهو مجزوء الكامل) يظل من الأوزان الرشيقة ، مضافاً إلى أنّ (القافية) - وهي يائية (سكّنها) الشاعر - زادته رشاقة ، فضلاً عن أنّ العبارات ذاتها تظل موسومة بالرشاقة من حيث انتقاؤها وتركيبها . . . ويلاحظ أنّ (التحنيس) وشيئاً من التزيق (العابر ، يوشح لغته أيضاً ، وهذا ما يمكن ملاحظته في النموذج الآتي عبر وصفه لمشهد الحسين (ع) (في قصيدة أخرى) جاء فيها :

كل من رام حصر فضلك : غرّ
طيبة فاقت البقاع جميعاً
فضل آل النبي ليس يعدّ
حين أضحي فيها لجذك لحد
ولمصر فخر على كلّ مصر
ولها طابع بقبرك سعد

مشهد أنت فيه مشهد مجد كم سعى نحوه جواد مجد
وضريح حوى علاك ضريح كله مندل يفوح وند
مدد ماله انتهاء ، وسر لا يضاهي ، ورونق لا يحذ^(٩٣)

أخيراً مما يضيفي الأهمية الضخمة لتواجه ، أن الشاعر (هادف) ملتزم بمودة النبي (ص) وأهل بيته (الشاعر شافعي المذهب ، وقد تولّى مشيخة الأزهر في حينه) ... ويمكن ملاحظة التصاعد العاطفي لديه في نماذج من نحو ما نجده في قصيدة ثالثة يعرض فيها لمشهد رأس الحسين (ع) أيضاً ، حيث يهتف :

كل وقتٍ يودُ يَلثمُ قبراً أنت فيه بمقلّتيه ويشهد^(٩٣)
ويقول فيها :

يا حيناً ما مثل مجدك مجد لشريف ولا لجدك من جد^(٩٤)

.....
يا إلهي مالي سوى حبّ آل البيت ، آل النبي طه المجد
أنا عبد مقصر لست أرجو عملاً ، غير حبّ آل محمد^(٩٥)

إنّ البيت الأخير ، يصحّ أن يصبح مثلاً سائراً على الألسن : من حيث انطوائه على الصدق الوجداني وصياغته بلغة متصاعدة عاطفياً على نحو ما لحظناه من نماذج في مختلف عصور الأدب مما امتزج فيها عنصر التصاعد الوجداني مع الفن ، مُكسباً إيّاها قيمة فنية ضخمة ، على نحو ما تقدّم الحديث عنه سابقاً . . .



طبيعياً ، ثمة أسماء أخرى في مصر وبلاد المغرب بعامة ، وفي اليمن وفي بلاد

(٩٢) نفسه : ص ٢٦٥ ، ٢٦٦ .

(٩٣) نفسه : ص ٢٦٧ .

(٩٤) نفسه : ص ٢٦٦ .

(٩٥) نفسه : ص ٢٦٧ .

فارس وسواها ، أتيج لها أن تتوفر على نتاج شعري مماثل الأسماء المذكورة ، إلا أن الوقت لا يسمح لنا بتسجيلها . . .

ففي اليمن مثلاً نواجه شاعراً (القاضي شرف الدين الصنعاني) يقول عنه مؤرخو الأدب بأنه أنضح شاعر عرفته اليمن^(٩٦) ، وأهمية نتاجه في (التزاميته) المصحوبة بلغة شعرية مشرقة ، مثل :

أين استقر السفر الأول عمّا قريب بهم منزل
ما هذه الدنيا لنا منزلاً وإنما الآخرة المنزل^(٩٧)

كما نواجه شعراء آخرين جمعوا إلى مواقعهم الفنية : موقعاً سياسياً مثل (ضياء الدين بن المطهر اليمني) فيما كان (أميراً) على بعض المناطق . . . ومن شعره :

له الشرف الأعلى ، له نقطة السما هو البدر ، والآل الكرام : الكواكب
بهم قام دين الله في الأرض واعتلت لأمة خير المرسلين : المذاهب^(٩٨)

* * *

لكن ينبغي ألا تفوتنا الإشارة إلى أن هذه المرحلة التي نؤرخ لها أفرزت في بلاد الشام (ومنها لبنان حالياً) ، : أفرزت أسماء أدبية جمعت بين السمة الفقهية والشعرية بنحو ملحوظ ، مثل الشيخ البهائي ، والشهيد الثاني وابنه ، والحرّ العاملي ، وآل سليمان الخ ، حتى أن بعض نتاجهم قد اقترن بشهرة أدبية حملت الشعراء الآخرين على مباراتها ، مثل قصيدة (البهائي) في تمجيد شخصية العصر (ع)^(٩٩) :

سرى البرق من نجد فهيج تذكاري وأجج في أحشائنا لاهب النار
كما أن بعضها الآخر ، يصح أن يصبح مثلاً يتردد على الألسن ، من نحو قصيدة الحرّ العاملي :

(٩٦) الغدير : ج ١١ ، ص ٣٠٤ .

(٩٧) نفس المصدر : ص ٣٠٥ .

(٩٨) نفسه : ص ٣١٧ .

(٩٩) نفسه : ص ٢٧٩ .

كيف تحظى بمجدك الأوصياء وبه قد تمّوسل الأنبياء^(١٠٠)

* * *

كما أنّ هذه المرحلة : أفرزت أسماء ملحوظة في بلاد البحرين (ومنها : الأحساء والقطيف حالياً) ، حيث حفلت بشعراء متنوعين تميزوا بضخامة النتاج كميّاً ، حتى أنّ بعضهم قد يتجاوز نتاجه الألف قصيدة : كما يقول مؤرخو الأدب (بالنسبة للشاعر أحمد البلادي) ، حيث نجد فخامة العبارة ، والعنصر الحكمي والالتزام : سمات ملحوظة في نتاجه من نحو قوله :

دنياك فانية والحي منتقل إلى التراب ، ويبقى الله والعمل^(١٠١)
وقوله :

ناد الأوبة إن مررت بدورها واشهد مطالع نيرات بدورها^(١٠٢)
وقوله :

كفى حزناً إنّ الديار خوالي وآل عليّ آذنوا بزوال^(١٠٣)
كما أنّ بعض الأسماء (مثل الشيخ يوسف أبي ذئب) اكتسب نتاجها ذيوّاً أدبياً ، وهذا من نحو قوله الذي يتردّد على الألسن :

حُكم المنون عليك غالب غالبته أم لم تغالب^(١٠٤)
ونحو قوله (وقد لوحظ فيه الإشراق والإنسيابية والأحكام اللّغوي) مستهلاً :
نعم ، آل نعم بالغميم أقاموا ولكن عفاربع لهم ومقام^(١٠٥)

(١٠٠) نفسه : ص ٣٣٢ .

(١٠١) أدب الطف : ج ٥ ، ص ١٧٣ .

(١٠٢) نفس المصدر : ص ١٧٢ .

(١٠٣) نفسه : ص ١٧٤ .

(١٠٤) نفسه : ص ٣٤٥ ، ٣٤٧ .

(١٠٥) نفسه : ص ٣٣٨ ، ٣٤٠ .

وجاء فيها :

فليت أكفأ حاربتك تقطعت وأرجل بغي جاولتك : جذام
وخيلاً عدت تردى عليك جوارما عقرن ، فلا يلوي لمن لجام

وهناك أسماء كثيرة تبرز في هذا الميدان ، حتى أن مؤرخ الأدب لا يسعه العرض - ولو عابراً - لتناذج منها ، نظراً لضخامة ذلك : من حيث عددها وعدد أصحابها

* * *

أخيراً ، ينبغي ألا نغفل عن الإشارة أيضاً إلى أن بيئة العراق (وفي مقدمة ذلك : مدن النجف والحلة وكربلاء وبغداد والموصل) شهدت بدورها نشاطاً أدبياً ملحوظاً في هذه المرحلة التي نؤرخ لها ، وفي مقدمة هذه الأسماء (السيد نصر الله الحائري وهو من مدينة كربلاء) ، فيما عرف بمتانة اللغة واشراقها والفتها ، كذلك : برز اسم تلميذه (الشيخ أحمد النحوي) ، وتلميذه الآخر الشاعر (صادق الفحام) ، كما ظهرت أسماء أخرى لا نجد ضرورة لتسجيلها بقدر ما نجد أن من الضروري أن نقف عند القرن الأخير للفترة التي نؤرخ لها - أي القرن السابق للعصر الحديث حيث أفرز حفنة كبيرة من الشعراء المتميزين : أشرنا إلى أسمائهم عرضاً ، فيما ينبغي أن نقف عندها الآن : على نحو من التفصيل ، نظراً لأهمية هذه الأسماء من جانب ، وكونها تمثل آخر مرحلة من مراحل العصر الوسيط من جانب آخر ، ولكونها ذات سمات متماثلة أفرزتها طبيعة الحياة الاجتماعية (من جانب ثالث) (*)

ونبدأ بالحديث أولاً عن :

حيدر الحلبي

بعد الشاعر حيدر الحلبي أنضح شخصية أفرزتها المرحلة الأخيرة من العصر الذي

(*) اعتمدنا في هذا الحقل على مجموعتين شعريتين ضخمتين هما : الدر النضيد للسيد محسن الأمين ، ورياض المدح والثناء للشيخ حسين البحراني ، وهما يتضمنان نصوصاً متنوعة لشعراء المرحلة الأخيرة التي نؤرخ لها .

نؤرِّخ له : من حيث تمكَّنه من الصياغة الفنية . . . ولعلَّ ذلك يعود أولاً إلى (متانة) عبارته الشعرية و (إحكامها) ، حيث أنَّ الإحكام أو المتانة تظلُّ هي المظهر الفني العام أو المعيار المطلق لجمالية الشعر ، لبداهة أنَّ انتقاء العبارة وطريقة تركيبها هي التي تهب الشعر : مظهره الخارجي المُلفت للنظر على نحو ما تهب الحجارة وطريقة رصفها : جمالية البناء الخارجي للعمارة

طبيعياً ، أنَّ المادة التي تتكون منها الحجارة تظل هي المحك الحقيقي لتمام البناء أو هلهلته ، إلّا أنَّ المظهر الخارجي (من حيث المرئي) يظل هو المُلفت لنظر المشاهدين . . . وبكلمة جديدة : أنَّ رصف الحجارة وطريقة بنائها هي التي تفصح عن مهارة الباني وعدمها ، أمّا مادّتها فمن الممكن أن تكون رخوة أو متماسكة : علماً بأنَّ القيمة الحقيقية للفن (وَفْق التَّصَوُّر الإسلامي) هي : تماسك « مادته » في المقام الأول - ويدخل ضمن ذلك : صوغ الصور من حيث صدقها وعمقها - ، وأمّا (المظهر الخارجي) من إيقاع ولغة ، فلا قيمة له إلّا من حيث كونه محققاً لمزيد من الإثارة ، ومن هنا لا تنفصل مادة الموضوع عن مظهره الخارجي الذي يهبه عنصراً إثارياً ، . . . والمهم - أنَّ « الحلي » - وهو شاعر ملتزم من الدرجة الأولى - أتبح له أن يجمع بين فضيلة الموضوع وبين (إحكام) صياغته على النحو الذي نلاحظه في النموذج الآتي :

إن لم أقف حيث جيش الموت يزدهم	فلا مشيت بي في طرق العُلا قدم
لا بدَّ أن أتداوي بالقنأ ، فلقد	صبرت حتى فؤادي كله ألم
عندي من العزم سرٌّ لا أبوح به	حتى نبوح به الهندية الخدم
.....

أعيذ سيفك إن تصدأ حديدته	ولم تكن فيه تُجلى هذه الغمم
قد آن يطر الدنيا وساكنها	وما أغرَّ عليه النقع مرتكم
.....

فلا وصفحك ، إنَّ القوم ما صفحوا	ولا وحلمك ، إنَّ القوم ما حلموا
---------------------------------	---------------------------------

لا صبر أو تضع الهيجاء ما حملت بطلقة معها ماء المخاض دم^(١٠٦) إن هذه الأبيات - ومثلها سائر القصيدة - تفصح عن جمالية ضخمة من حيث متانة عبارتها وإحكامها وتماسكها ، مضافاً إلى جمالية الإيقاع المصحوب برنين فخم يتجانس مع فخامة الموضوع الذي يطرحه ، ألا وهو : اللغة العسكرية ، في غمرة إحساسه بشيوع الانحراف في المجتمعات ومطالبته شخصية العصر (ع) بإزاحة ذلك

إذن : جاءت جمالية النص من فخامة موضوعه واقترانها بفخامة اللغة بحيث يلحظ ما يطلق عليه مصطلح (الإيقاع الداخلي) بنحو واضح في عبارة النص ، مضافاً إلى الإحكام اللغوي بعامة

والحق ، أن النضج الفني لدى هذا الشاعر لا يقف عند لغته فحسب ، بل يتجاوزه إلى سائر العناصر الجمالية الأخرى مثل (العنصر اللفظي) من تقابل ، وتماثل ، وتكرار ، وجل اعتراضية ، وتساؤل ، وتنويع ضمائر ، وتنويع زمني الخ كذلك : نجد أن (العنصر الصوري) يحتشد بنحو ملحوظ في نتاجه بحيث يهب القصيدة مزيداً من العمق ومن الطرافة أيضاً

وفي نطاق (العنصر اللفظي) - كذلك (العنصر الإيقاعي) الذي يصاحبه بطبيعة الحال - نجد أن التقابل في هذا البيت مثلاً :

فلا وصفحك ، إن القوم ما صفحوا ولا وحلمك ، إن القوم ما حلموا

« التقابل » في هذا البيت يأخذ قمة الإثارة الفنية : التقابل بين الصفح لدى شخصية العصر (ع) وبين عدم الصفح من قبل المنحرفين ، التقابل بين حلم الشخصية المشار إليها وبين عدم الحلم لدى المشار إليهم ، . . . ثم القَسَم في الشطر الأول ، ومقابلته للقسم في الشطر الآخر ، . . . ثم أداة التأكيد والنفي في الشطر الأول ، مقابل نفس الأداتين في الشطر الآخر ، . . فضلاً عن مقابلة كل شطر للآخر في عباراته وأدواته ودلالاته بحيث نحس أنفسنا أمام عمودين متقابلين هندسياً ، مصحوبين بإيقاع أخذ

ينشطر أيضاً - بطبيعة الحال - إلى صوتين متقابلين يتقارنان في جميع وحداتهما الجزئية

وأما في النطاق (الصوري) ، فإن هذا العنصر يمكن ملاحظته في النموذج المتقدم ، محتشداً بالاستعارات بحيث لا يكاد يخلو منها بيت إلا نادراً ، من نحو (طرق العلّاء) (أندوي بالقنا) (تبوح به الهندية الخدم) (يد الأيام) (تمطر الدنيا) الخ ويمكن ملاحظته في نماذج أخرى من نحو (مريته للإمام عليّ (ع)) :

لقد أراقوا ليلة القدر دما	دماؤها انصبين في انصبابه
تنزل الروح ، توافي روحه	صاعدة شوقاً إلى ثوابه
فضج - والأملأك فيها - ضجة	منها اقشعرّ الكون في إهابه
وانقلب الإسلام للفجر بها	للحشر ، إعوألاً على مصابه
.....
فاغبر وجه الدين لاصفراره	وخضب الإيمان لاختضابه
والصوم يدعو كل يوم صارخاً	قد نضحوا دمي على ثيابه ^(١٠٧)

لقد كانت « الاستعارات » هي العنصر الصوري الذي ازدحم في النص الأسبق . . . أما النص الحالي فإن « التضمن » هو العنصر الذي شجنت القصيدة به : حيث استثمر الشاعر قضية استشهاده (ع) في رمضان ، (فضمن) دلالات هذا الشهر ورموزه عبر صور استعارية ، فجاء التضمن ، والرمز ، والاستعارة صوراً متلاحمة مكثفة تتجانس مع طبيعة الموضوع : كما هو واضح ، . . . أي : كما أن الشاعر جانس - في النص الأسبق بين الصوت والمضمون ، جانس في النص الحالي بين الصورة والمضمون ، فجاءت صياغة التجانس (صوتياً وصورياً) خاضعة للسياق وليست محض أصوات أو صور مجردة . . . لقد (ضمن) الشاعر في هذا النموذج دلالات تتصل بـ (ليلة القدر) و (تنزل الملائكة) و (تنزل الروح) و (مطلع الفجر) ، فاستثمر ذلك في صياغة (إراقة الدم ، وصعود الروح ، وضجة الملائكة ، والبكاء في الفجر)

أي : استثمر قضية استشهاده (ع) ليلة القدر ، فحوّلها إلى مفردات تتجانس مع الموقف بالنحو الذي لحظناه

بعمامة ، يظل هذا الشاعر : امتداداً لكبار الشعراء الذين فرضوا أساءهم على عصور الأدب ممن ينتسبون إلى الطبقة الأولى من حيث النضج الفني ، وضخامة النتاج ، فضلاً عن التزاميته : إسلامياً ، فيما حمل مؤرخو الشعر على أن يطلقوا عليه اسم (شاعر أهل البيت) .

جعفر الحلي

هذا الاسم يظل بدوره واحداً من الأسماء التي فرضت فاعليتها الأدبية في نهاية الفترة التي نؤرخ لها . . ويكاد يقترن اسمه مع الشاعر (حيدر الحلي) من حيث لقبهما ونضجهما والتزامهما ، . . . إنّ نتاجه الفني يسمه إحكام العبارة وإشراقها - وإن كان ذلك متفاوتاً من نص لآخر ، كما أنّ عنايته بالعنصر (الصوري) تتفاوت من نص لآخر ، . . لكن بعمامة : تظل إشراق العبارة ومتانتها والاعتدال في استخدام الصورة هو الطابع الغالب على نتاجه . . . ويمكن ملاحظة هذه الطوابع في نصوص من نحو : (يخاطب فيها شخصية العصر (ع)) :

أدرك تراتك أيها الموتور	فلنكم بكل يدٍ دم مهذور
.....
ما صارم إلّا وفي شفراته	نحر لال محمد منحور
.....
ولو أنك استأصلت كل قبيلة	قتلاً : فلا سرف ولا تبذير
خُذهم ، فسنة جدكم ما بينهم	منسيّة ، وكتائبكم مهجور
إن تحتقر قدر العديّ فلربما	قد قارف الذنب الجليل حقير
أو أنهم صغروا بجنبك همّة	فالقوم جرمهم عليك كبير ^(١٠٨)

ومن نحو (يخاطبُ شخصية العصر أيضاً) - وهي من النماذج التي تتردّد على
الألسن - :

يا قمر التّمّ إلى مَ السرار	ذاب عحبّوك من الانتظار
لنا قلوب لك مشتاقة	كالنبت إذ تشتاق صوب القطار
فيا قريباً شفنا هجره	والهجر صعب من قريب المزار
دجى ظلام الغي فلتجله	- يا مرشد الناس - بذات الفقار
.....
متى نرى الأعلام منشورة	على كفاة لم تسعها القفار
متى نريوجهك ما بيننا	كالشمس ضاءت بعد طول انتظار ^(١٠٩)

ومن نحو (وهي تتردّد على الألسن أيضاً) - في رثاء الحسين (ع) :

لله أيّ دمٍ في كربلا ، سُفِكَا	لم يحجر في الأرض حتى أوقف الفلكا
.....
رأى بأنّ سبيل الغي متّبع	والرشد لم تدر قومُ آية سلكا
.....
لم أدر أين رجال المسلمين مضوا	وكيف صار يزيد بينهم ملكا
.....
لئن جرت لفظة التوحيد في فمه	فسيفه بسوي التوحيد ما فتكا ^(١١٠)

هذه النماذج تكشف عن (إشراق اللغة) وألفتها ، موشّحة بشيء من (المتانة) ،
وبعنصر (صرري) تطبعه الألفة والوضوح (كالنبت إذ ...) (كالشمس
ضاءت ...) (الخ ، وبعنصر (لفظي) (تتقابل) فيه الصور (قد قارب الذنب
الجليل : حقير) (أو أنهم صغروا ... جرمهم عليك كبير) ، كما يتأرجح الإيقاع فيها
بين رنين فخم حيناً مثل النموذج الأول (أدرك تراثك أيها الموتور ...) وجرس

(١٠٩) نفسه : ص ١٥٧ ، ١٦١ .

(١١٠) نفسه : ص ١٦١ .

حزين مثل النموذج الثاني (يا قمر التّم ...) وجرس يتراوح بينهما بنحو عفوي مثل النموذج الأخير ...

صالح الكواز

يبرز اسم هذا الشاعر أيضاً في فترتنا التي نؤرخ لها ... ويلاحظ : أنّ العناية بعنصر « التضمين » للقرآن الكريم يحتلّ مساحة ملحوظة من نتاجه بحيث لا تكاد قصيدة تخلو منه إلّا نادراً ، وهذا ما يمكن ملاحظته في نموذج من نحو :

لي حزن يعقوب لا ينفك ذَا هَبٍ	لصرّع ، نصب عيني ، لا الدم الكذب
.....
ومعشر راودتهم عن نفوسهم	بيض الضبا ، غير بيض الخردّ العرب
.....
كل رأى ضرّ أيّوب فما ركضت	رجل له غير حوض الكوثر العذب
ومبتلين بنهر ما لطاعمه	من الشهادة غير البعد والحجب
فلم يبلّوا ولا في غرفة أبدا	منه غليل فؤاد بالظبا عطب
حتى قضوا فغداً كلّ ، بمصرعه	سكينة وسط تابوت من الكشب
فليسك طالوت حزناً للبقية من	قد نال داود فيه أعظم الغلب
.....
يرنو إلى الناشرات الدمع طاوية	أضلاعهنّ على جمر من النوب
والعاديات من الفسقاط طاعنة	فالموريات زناد الحزن باللهب
.....
والمرسلات من الأجفان عبرتها ^(١١١)	الخ

ومن نحو :

مدثرين بكر بلا سلب القنا مزملين على الرّبي بدماء^(١١٢)

(١١١) ديوان صالح الكواز : طبعة النجف ، ص ٢٤ ، ٢٦ .

(١١٢) البحراني : ص ١٠٨ ، ١١٠ .

ومن نحو :

نبذتهم الهيجاء فوق تلاعها كالنون ، ينبذ بالعرا ذا النون
فتخال كلا ثم يونس فوقه شجر القنا بدلاً من اليقطين^(١١٣)

ومن نحو :

كأن جسمك موسى قد هوى صعباً وأنّ رأسك روح الله مذر فعاً^(١١٤)

لا شك ، أنّ أمثلة هذا (التضمين) - من حيث تشكّلها سمة يُعنى بها هذا الشاعر - تفصح عن كونها طابعاً متميّزاً قد توفّر عليه الشاعر وفق وعي فني خاص بأهمية ذلك : فكرياً وجمالياً ، . . . ومع إنّنا نتحفّظ في إمكانية أن يحالف النجاح مستويات (التضمين) بنحو مطلق ، إذ يصعب - في حالات كثيرة - استشهاده بالنحو المطلوب ، إلّا أنّه بعامّة يُعدّ ظاهرة فنية لها قيمتها الكبيرة دون أدنى شك ، حتّى أنّ بعض كبار المعاصرين ممن اتّخمتهم تجارب الشعر وحرصوا على صياغته وفق أشدّ الخطوات تجديداً : نجدهم يُعنون بالتضمين بنحو تتحوّل قصائدهم من خلاله إلى مجموعة رموز وأشارات يضطرون إلى شرحها نثرياً ، مما يكشف ذلك عن كون « التضمين » يحتلّ - في تجارب المعاصرين - قيمة ضخمة - كما قلنا ، . . . المهم ، أنّ الشاعر المذكور - لا بد أن يسمه وعي خاص في توفّره على هذا الشكل المكثّف من التضمين بخاصة إذا كان ذلك منحصراً في الإفادة من القرآن الكريم ، سواء أكان ذلك في صعيد الإفادة لغوياً (كما لو استخدم العبارات) أو كان في صعيد الإفادة : موضوعاً (كما لو استخدم مضمونات القرآن الكريم) ، وسواء أكان ذلك تضميناً خاطفاً أو تضميناً مفصّلاً ، وسواء أكان ذلك يتناول ظاهرة واحدة أو يعتمد إلى مقطع قرآني أو سورة خاصة فيضمّنها قصيدته وكل هذه المستويات نجدها متثرة عند هذا الشاعر أو ذاك (ومنها مثلاً : محاولة أكثر من شاعر - وفي مقدمتهم طلائع بن رزيك من شعراء أوائل الفترة التي نؤرّخ لها - صياغة سورة الدهر في تجربة شعرية تحمل نفس التقفية التي تجدها في السورة الكريمة) المهم ، أنّ الشاعر الذي نتحدّث عنه قد توفّر على مستويات التضمين جميعاً ، بحيث نجده حيناً يستثمر تجربة يوسف (ع) مع أخوته ، ومع امرأة العزيز ،

(١١٣) نفسه : ص ١١٢ .

(١١٤) نفسه : ص ١٠٧ .

وحيثما يستمر قصة طالوت بتفصيلاتها المتصلة بتجربة النهر الذي أمر الإسرائيليون بعدم شربهم منه إلا غرفة ، وبالتابوت الذي يحمل السكينة ، وبقيادة داود للجيش الخ . . . ونجده حيناً آخر يستخدم أسماء السور أو أوائلها أو أوائل الآيات مثل (مزملين ، مدثرين ، الناشرات ، العاديات ، الموريات ، المرسلات) الخ ، ونجده حيناً ثالثاً يكتفي بتضمين عابر ، وحيناً رابعاً يكتفي من ذلك بالتضمين اللغوي فحسب ، أو التضمين للأعلام ، وهكذا . . . إلا أن هذه المستويات جميعاً تنحصر إمّا : في مجرد الاستخدام المعجمي فحسب (مثل : فالموريات زناد الحزن باللهب ، والمرسلات من الأجفان عبرتها) الخ ، حيث استخدم العبارة ، دون دلالتها القرآنية ، . . . وإمّا في استثمار دلالتها ، وفي هذا النطاق يردّ التضمين : إمّا من خلال تحويله إلى شيء مضاد (مثل تحويل : مراودة امرأة العزيز إلى مراودة معنوية ذات طابع إيجابي) أو تحويل ما هو إيجابي إلى ما هو أكثر إيجابية (مثل : فلم يلبوا ولا في غرفة أبدأ) حيث إنّ السماح للشرب من النهر غرفة : يعدّ إيجابياً ، إلا أنّ الشاعر حول أبطال الطف إلى نماذج لم يتناولوا حتى الغرفة الواحدة وأخيراً : استثماره التضمين من خلال التشبيه فحسب مثل (كأن جسمك موسى . . .) ومثل (فتخال كلاً ثم يونس) ومثل (كالنون ينبذ) ومثل (لي حزن يعقوب) وأما سائر التضمينات فتصاغ استعارة أو تمثيلاً أو رمزاً كما هو واضح كل أولئك يكشف - كما كرّرنا - عن كون الشاعر قد أكسب التضمين عناية خاصة دون غيره من الشعراء الذين عرضنا لهم : مع ملاحظة أنّ بعض التضمينات يوشحها بعناصر لفظية أو إيقاعية مثل (الجناس والمقابلة) في قوله (كالنون ، ينبذ بالعرا ذا النون) مجانساً ومقابلاً بين يونس (ع) والحوث ثم : مع الملاحظة أيضاً ، بأنّ بعض تضميناته يسمّها طابع التضخم ، إلا أنّ ملاحظة ذلك في سياق الفترة التي نؤرخ لها : فيما قلنا بأنّ « التزييق » يحتل أهمية فنية في تلكم البيئة ، حينئذ يكون (التضمين) واحداً من الأشكال التزييقية التي لا تقترن بالتصوّر السلبي ، علماً بأنّ ظاهرة التزييق - كما أشرنا في صدر هذا الحقل بدأت تنحسر في أخريات الفترة ، وهو أمر أمكننا ملاحظته عند الأسماء التي عرضنا لها ، ومنها : الشاعر الذي تحدّثنا عنه ، حيث لم نجد أثراً للعنصر التزييقي العام في نتاجه ، كما هو واضح من النماذج المتقدمة

كاظم الأزري

هذا الشاعر ممن برز اسمه في الفترة التي نُوِّرَح لها أيضاً بنحو تردّد نتاجه على الألسن ، بخاصة قصيدته الهائية في تمجيد الإمام عليّ (ع) ، حيث اكتسبت شهرة ملحوظة أدرجته ضمن الأسماء الشائعة في عصور الأدب ، نظراً لإحكام العبارة لديه ، وطرافة الدلالات التي تسمّ نتاجه ، محفوفة بعنصر الصورة (الاستدلالية) و (الحكيمية) وهذا من نحو قوله :

إن كنت في سنة من غارة الزمن فانظر لنفسك واستيقظ من الوسن
ليس الزمان بمأمون على أحد هيهات أن تركز الدنيا إلى سكن
لا تنفخ النفس إلّا في بلوغ منى فبايع النفس فيها غير ذي غبن
ودع مصاحبة الدنيا فليس بها إلّا مفارقة المكان للسكن^(١١٥)

لا شك ، أن استهلال القصيدة بالعنصر (الحكيم) يظل ظاهرة إيجابية بالقياس إلى استهلالها بالعنصر الغزلي المصطنع ، حتى لو كان الاستهلال بالغزل : نفيّاً للغزل وإنكاراً له على نحو ما يطبع غالبية الاستهلالات التي تقول : بأنّ بكاءها أو حزنها مثلاً : ليس جنسياً بل من أجل القيم الروحية ، بصفة أنّ (الحكمة) هي أشد لصوقاً بواقع التجربة الوجدانية التي يحياها الشاعر . . . لذلك فإنّ استهلال النص بها يظل ظاهرة فنية لها إيجابيتها كما هو الملاحظ في النموذج المتقدّم فيما طرح فيها تجربة الدنيا وما ينبغي أن يمارسه الإنسان حيالها من السلوك

وعندما نتابع القصيدة نجد أنّ الشاعر (يتخلّص) من مقدمته إلى موضوعه الرئيس (وهورثاء الحسين (ع)) حيث تنتثر فيها بين حين وآخر صورة استدلالية أو حكيمية من نحو :

يا سيداً كان بدء المكرمات به والشمس تبدأ بالأعلى من الفن
.....
هيهات أن الندى والعلم قد دُفنا ولا مزيّة بعد الروح للبدن

..... من مبلغ سوق ذاك اليوم أن به
..... جواهر القدس قد بيعت بلا ثمن

إنّ صوراً من نحو (والشمس تبدأ ...) (ولا مزينة ...) (جواهر القدس قد ...) تعدّ صوراً (استدلالية) ذات إثارة وعمق دون أدنى شك ، فإذا اقترنت بصور ذات طابع (حكّمي) - كما هو طابع المقدمة : حينئذٍ يكتسب النص طابع التماسك الموضوعي ، وإذا واكبت هذه الصور (ذات الطابع المنطقي) صور ذات طابع وجداني مثل التشبيه والاستعارة والتمثيل : حينئذٍ تكتمل سمات النضج الفني ، وهو ما نلاحظ توفّرها في هذه القصيدة المشحونة بالعنصر الصوري المتنوع ، من نحو :

الله صخرة واد الطف ما صدعت
إلا جواهر كانت حلية الزمن

.....
..... خطب ترى العالم العلوي لان له
..... ما العذر للعالم السفلي لم يلن

.....
..... يهنيك يا كربلا وشي ظفرت به
..... من صنعة اليمن لا من صنعة اليمين
..... ولا بمرآته : الأدنى من الدرر
..... على رضاع دم الأبطال لا اللبن
..... ندهام ، جولان القِرط في الأذن

..... أقول - والنفس مرخاة أزمته
..... يقودها الوجد من سهل إلى حزن

..... مهلاً ، فقد قربت أوقات « منتظر »
..... من عهد « آدم » ، منصور على الزمن

..... كشاف مظلمة خواص ملحمة
..... فياض مكرمة ، فكّاك مرتين

..... صباح مشرقها ، مصباح مغربها
..... مزيل محتها من كل محتن

إنّ هذه النماذج تحتشد بعنصر صوري لا تكاد أبيات القصيدة تخلو منها إلا نادراً ، مما يكشف عن ثراء ملحوظ لدى الشاعر (من حيث العنصر التخيلي) بخاصة :

التمثيل والاستعارة ، حتى أن البيت الواحد يضم جملة (تمثيلات) من نحو (كَشَاف ، خَوَاض ، قَبَاض ، فَكَاك) ونحو : (صَبَاح ، مَصْبَاح) مضافاً إلى الصور التمثيلية المنتثرة من نحو (جواهر ، حلية ، وشي) الخ ،

أخيراً ، فإن ما نلاحظه أيضاً هو : أن القصيدة عندما تحتشد بعناصر صورية مكثفة وبإيقاع عام ، مكتملة بذلك : عناصر التعبير الجميل ، حينئذٍ عندما يوشحها الشاعر ببعض (التزيينات) العابرة من نحو (من صنعه اليُمن لا من صنعة اليُمن) ونحو (كَشَاف مظلمة ، ملحمة ، مكرمة) ونحو (صَبَاح ، مَصْبَاح) (مشرقها ، مغربها) : يكون الشاعر بهذا التوشيح العابر قد أضفى جمالية فائقة على القصيدة ، حيث إن التجانس المفرد ناقصاً مثل ؛ (صَبَاح ، مَصْبَاح) وكاملاً مثل : (اليُمن ، اليُمن) وبالتجانس التفعيلي (مظلمة ، ملحمة ، مكرمة) مضافاً إلى (التقابل) و (التماثل) بين صباح المشرق مقابل مصباح المغرب ، . . . أولئك جميعاً تكسب القصيدة مزيداً من الجمال الفني ، كما قلنا

شعراء آخرون

ظهرت في هذه الفترة الأخيرة من العصر الذي نؤرخ له أسماء شعرية أخرى ، توفرت على نتاج غزير من حيث الكم ، كما أنه جيد من حيث النوع ، وهذا من نحو : رضا الهندي ، عبد الحسين الأعسم ، عبد الحسين شكر ، هاشم الكعبي ، صالح التميمي ، عبد الباقي العمري ، وسواهم . . .

أما الهندي

فيتميز من الأسماء المذكورة بكونه أشد سيطرة على لغته الشعرية بحيث تتناسك عبارته ، مصحوبة بالإشراق ، . . . كما أن عنايته بالصورة تظل ملحوظة في نتاجه دون أن تتكثف أو تتضرب ، . . . وأما « التزيق » فيرد عابراً لديه دون أن نحس بتكلفه . . . ويمكن ملاحظة هذه الطوابع في نماذج من نحو (مخاطبته لشخصية العصر) :

يا صاحب العصر أدركنا فليس لنا ورد هنيء ، ولا عيش لنا رغد
 طالت علينا ليالي الإنتظار فهل - يا ابن الزكي - لليل الإنتظار غد

 ها نحن مرمى لنبل النائبات وهل يغنى اضطبار : وهي من درعه الزرد

 هب إن جندك معدود ، فجذك قد لاقى بسبعين : جيشاً ماله عدد^(١١٦)
 ونحو :

أحصاهم عدداً : وهم عدد الحصى وأبادهم - وهم الرمال - حساباً
 يومي إليهم سيفه بذبابه فتراهم يتطايرون ذباباً^(١١٧)

إن السيطرة على العبارة الشعرية ملحوظة في هذه النماذج ، كما أن الصورة تحتشد فيها ، دون أن تتضّيب من نحو (فهل لليل الإنتظار : غد) و (يتطايرون ذباباً) ، وأما التزيق فيردّ عابراً ، مثل البيت الأخير في مجانسته بين ذباب السيف وتطاير الذباب ،

وأما الأسم و « شكر »

فيميزان بكثرة نتاجهما ، وبسيطرة نسبية على لغتهما ، وباستخدام معتدل للصورة ... والأول منها (أي : الأسم) يُعنى بانتخاب القوافي الصعبة ، من نحو الثاء ، والجيم ، والزاي ، والذال ، والسين ، والشين ، والصاد ، والضاد ، والطاء ، والغين :

نصرته قوم أزخصوا أعمارهم للدين ، والأعمار غير رخاص^(١١٨)
 ونحو :

(١١٦) نفس المصدر : ص ١٢٦ ، ١٢٨ .

(١١٧) نفسه : ص ٥٠ .

(١١٨) مجموعة البحرازي : ص ٥٣٧ .

ومقابل ليل العجاج بوجهه فجلا دجاء بنوره البزّاع^(١١٩)
ونحو :

فخاضوا لظاها مستميتين ، لا ترى عيونهم : الفرسان غير فرائس^(١٢٠)

إنّ نافية السين والصاد والغين : تُعدّ من الأصوات المحدودة قاموسياً ،
لذلك فإنّ صياغتها تتطلب مهارة دون أدنى شك ، . . . ويلاحظ أنّ « التزيق » متمثلاً
في تجانس البيت الأخير (لا ترى عيونهم : الفرسان غير فرائس) ، وإنّ الصورة
الاستعارية (رخص العمر) والصورة الاستدلالية (الأعمار غير رخاص) ، والصورة
الاستعارية الأخرى (ليل العجاج) (فجلا دجاء) الخ : تردّ مألوفة ،
واضحة

وأما (شكر) ، فيتميز بغزارة نتاجه ، مع مماثلته للأعسم في لغته وصوره ،
ولنقرأ :

أنخ الطلاح ففي الطفوف مرامها	واعقل : فقد بانت لها أعلامها
واحرم وطف سبعاً فما في بكة	ما في الطفوف - وإن ترفع هامها
شمخت على السبع الشداد بأنجم	بزغت غداة ابن النبي أمامها
حتى إذا الدنيا تنفس صبحها	بالرشد ، عسعس بالضلال ظلامها ^(١٢١)

ونحو :

بني الوحي ، هل تغمضون الجفون وغصن المكارم منكم ذوى
ألستم ييوم الوغى معشراً يخوضون نزاعة للشوى
أطلت رزايا على مجدكم طوين رواق العلى فانطوى^(١٢٢)

ونحو :

(١١٩) نفس المصدر : ص ٥٣٥ .

(١٢٠) نفسه : ص ٥٣٨ .

(١٢١) نفسه : ص ٢٢٦ - ٢٢٧ .

(١٢٢) نفسه : ص ٢٣٣ .

فرأت في الصعيد ملقى حماها هُشمت صدره خيول الأعادي
 فدعت والجفون قرحى ، وفي القلب لبيب من الأسى ، ذو اتقاد :
 أجمي الضائعات بعدك ضعنا في يد النائبات، حسري بوادي (١٢٣)

إن بساطة الصورة ، واللغة ، والتضمين ، والحوار ، والتقابل ، وسائر أدوات
 الصياغة : ملحوظة في أمثلة هذه النماذج ، حيث تتحرك الصور عبر استعارات مألوفة
 (شمخت على السبع الشداد) وحيث يتقابل (الصبح والظلام) و (الرشد
 والضلال) ، بنحو مألوف ، . . . حيث يجري : الحوار بشكل عفوي (أجمي
 الضائعات . . .)

وأما الكمبي

فيكاد يماثل كلاً من الأعمى وشكر ، مع غزارة نتاج ملحوظة ، وبساطة لغوية
 أكثر ، وعناية بالتزيق أيضاً : تجانساً وتقابلاً وتوازناً ، من نحو القصيدة التي استهلها
 بقوله :

عدتك نجد فماذا أنت مرتقب يدنو إليك الحمي أم تنقل الهضب (١٢٤)
 وجاء فيها :

يستعذب القلب في تعذيبهم	كأنهم كلما قد عذبوا عذبوا
أقائل أهل ودي ، أنهم عزبوا	عن خاطري ، إنهم عن ناظري غربوا
فأين تلك البدور التّم لا غربوا	وأين تلك البحور الفعم ، لا نضبوا
قوم لهم شرف العلياء ، من مُضر	والمرء يؤخذ في تحديده النسب
قوم - كأولهم في الفضل - آخرهم	والفضل أن يتساوى البدء والعقب

فالملاحظ في هذا النموذج : العناية بأدوات « التزيق » - الإيجابي بطبيعة الحال
 حيث يردّ عابراً وعفويّاً - من (جناس عام) مثل (عزبوا ، غربوا) (عذبوا ، عذبوا)

(١٢٣) نفسه : ص ٢٣١ - ٢٣٢ .

(١٢٤) نفسه : ص ٣٣٩ - ٣٤٣ .

وجناس الشطرين حيث تتوافق قافيتا الشطر الأول والأخير ، . . . ومن جناس مركّب مثل (البدور التّم) و (البحور الفعم) ، . . . فضلاً عن « التقابل » بين الدلالات و (التوازن) بين عباراتها : كما هو ملاحظ في النموذج أعلاه . . .



وأما (التيمي)

فيميز نتاجه بعنائه الملحوظة بالصورة الاستدلالية والحكمية فيما تبه قيمة خاصة من حيث العمق والطرافة ، وخلا ذلك فهو يتماثل مع الأسماء المتقدمة في الطابع العام لنتاجه ، . . . ويمكن ملاحظة هذا الجانب في قصيدته الهمزية التي اكتسب بها ذيوياً على الألسنة ، حيث استهلها :

ليت شعري ما تصنع الشعراء	غاية المدح في علاك ابتداء
وأمر ، إن عدّت الأمراء	يا أخا المصطفى وخير ابن عمّ
ومعاليك ما لهنّ انتهاء	ما ترى ما استطال إلّا تناهى
من نواحيه ، أشرفت أجزاء	فلك دائر إذا غاب جزء
من غمام ، إلّا عراء الخلاء	أو كبدر ما يعتريه خفاء
غارة المدّ غارة شعواء	يحذر البحر صولة الجزر لكن
لم يضق في رماله الإحصاء	ربما عالج من الرمل يحصى
لك يا من رددت إليه ذكاء	وتضيق الأرقام عن خارقات
.....

ضرب ماضيك ، ما استقام البناء	بُنِيَ الدين فاستقام ولولا
.....

وتنهي عن العموم النهاء	لم تكن في العموم من عالم الذر ،
أنت من جوهر وهم حصباء	معدن الناس كلها : الأرض لكن
إنما في الحقائق الاستواء	شبه الشكل ليس يقضي التساوي
رفعة ، أو يعمّه استعلاء	لا تفيد الثرى حروف الثريا

لك اسم رآه خير البرايا مذ تدلّي وضّمه الأسراء (١٢٥)

إنّ الصور الاستدلالية المتعاقبة تتكتّف في هذا النص بنحو ملحوظ ، حتى لتهبه عمقاً وطرافة وإثارة يندر توفرها في النصوص الماثورة . . . وبالرغم من أنّ بعض الصور الاستدلالية مطبوعة بلغة (العلم) وليس بلغة (الفن) مثل (وما لم تكن في العموم من عام الذر) ومثل (شبه الشكل ليس يقضي التساوي) ، إلّا أنّ التحام هذه اللغة (المنطقية أو العلمية) ، مع كثافة الصور الفنية ذات الطابع الاستدلالي ، لا يحسّس القارئ بأيّ نتؤلغوي يفقد القصيدة : طابعها الفني الضخم . . . بل العكس من ذلك : يتحسّس القارئ أنّه حيال لغة فنية مشحونة بالعمق والطرافة والحكمة وسائر متطلبات الفن الجميل



وأما عبد الباقي العمري

وهو أحد كبار شعراء الموصل - فيتميز نتاجه بسمات فنية متنوعة ، منها : عنايته بالتزيق من جانب ، . . . وعنايته بعنصر (التكرار) بنحو لافت للنظر بحيث تستغرق العبارة الشعرية المكررة أحياناً غالبية القصيدة من جانب آخر ، وهذا من نحو النموذج الآتي :

أنت العليّ الذي فوق العُلا رُفعا	بيطن مكة وسط البيت إذ وضعنا
وأنت حيدرة الغاب الذي أسد الد	برج السماوي عنه خاسباً رجعا
وأنت باب تعالي شأن حارسه	بغير راحة روح القدس ما فزعا
.....

وأنت غوث وغيث في ردى وندى	لخائف وللاج لا ذ وانتجعا
وأنت ركن يجير المستجير به	وأنت حصن لمن من دهره ، فزعا

وأنت عين يقين لم يزده به كشف الغطاء يقيناً آية انقشعا (١٢٦)
الخ

ويقول في قصيدة أخرى :

قضى نحبه في يوم عاشور من غدت عليه العقول العشر تلطم بالعشر
قضى نحبه في نينوى وبها ثوى فعطر منها الكائنات ثرى القبر
قضى نحبه في الطفّ من فوقه طفى نجيع كسا الأفاق بالجلل الحمر
قضى نحبه واللون يدمي بنانه ويخدش منه الوجه بالسن والظفر . . (١٢٧)

فالملاحظ في الأبيات المتقدمة (وقد اقتطعناها من نصوص تجري غالبية أبياتها على النسق المتقدم من التكرار) ! إنَّ عنصر « التكرار » لعبارة (أنت) في النموذج الأول ، وعبرة (قضى نحبه) في النموذج الآخر ، يطبع هذا النتاج . . . وما لا شك فيه أنَّ (التكرار) - في النتاج الموروث (والمعاصر أيضاً) يشكّل معياراً فنياً له أهمية من حيث الدلالة ومن حيث جمالية التعبير ، . . . أمّا من حيث الدلالة فلأنَّ التكرار يمسّد غمطاً من (أهمية الدلالة) التي يستهدف النص تأكيداً من وراء التكرار ، فسورة الرحمن - على سبيل المثال - تميّزت من بين سور القرآن الكريم بتكرار ملحوظ لعبارة (فبأي آلاء ربكما تكذبان) ، كما أنَّ نماذج من نصوص النبي (ص) وأهل البيت (ع) قد استخدم التكرار فيها بنحو مماثل في سياقات خاصة فرضت مثل هذا التكرار فيما أوضحناه في حينه ، كذلك ، فإنَّ التجارب الأدبية المعاصرة توفّرت على نتاج مماثل من حيث ارتكانها إلى العنصر المذكور ، . . . والمهم ، أنَّ التكرار في النموذج الأول لعبارة (أنت) يظل واضح الهدف : ما دام النص يستهدف التأكيد على شخصية متفردة مثل الإمام علي (ع) ، . . . كما أنَّ التكرار لعبارة (قضى نحبه) يظل واضحاً من حيث كونه المأساة التي تعرّض لها الإمام الحسين (ع) متفردة أيضاً ، ممّا يظل التكرار من خلالها لعبارة (الاستشهاد) المتفرد ، أمراً له دلالة الفنية التي أشرنا إليها . . . وأمّا من حيث (الفن) فإنَّ للتكرار (إيقاعيته) التي تزيد من الإثارة الفنية : كما هو واضح . . . وهذه

(١٢٦) المجالس السنية : مج ٢ : ص ٣٠٧ - ٣١٠ .

(١٢٧) الدر النضيد : ص ١٧٩ .

الإيقاعية تتضخم إثارتهما حينما نجدها تقترن - في نتاج الشاعر - بعنصر (التجنيس) من نحو (وأنت غوث وغيث) و (في ردى وندى) ومثل (عاشور ، العقول العشر ، تلطم بالعشر) و (نينوى ، ثوى) ... الخ . . .

الطابع العام لهذه المرحلة

إنَّ الأسماء المتقدمة ، طبعتها خصائص فنية وفكرية يمكن عرضها على هذا النحو :

من حيث اللغة

يظل النتاج المشار إليه محكوماً بلغة متينة ومشرقة بالقياس إلى الشعر الذي طبع العصر الوسيط حيث كانت الركاقة والابتذال هما الطابع العام للعصر .

من حيث التزويق

الملاحظ أنَّ عنصر « التزويق » لم يرد في هذه النماذج إلا عابراً بحيث يتخلل القصيدة في أبيات معدودة أو يتضخم في قصيدة أو أكثر دون سائر النتاج الذي يطبعه الترسل .

- من حيث الشكل

تظل القصيدة المستقلة هي الطابع العام للمرحلة المذكورة ، . . . إلا أنَّ قصائد التخميس والتشطير والعبارة تنتثر هنا وهناك عبر مناسبات خاصة تستدعي ذلك : كما لو كانت القصيدة المستقلة ذات صياغة متفرّدة بحيث تكتسب شعرة تحمل الشعراء على تخميسها أو تشطيرها أو مباراتها .

- من حيث الموضوع

يظل الالتزام بتمجيد شخصية النبي (ص) وأهل بيته (ع) هو الموضوع الغالب

لدى شعراء المرحلة (وسائر مراحل العصر الوسيط ، بخاصة : القرون الثلاثة الأخيرة) مع ملاحظة أنّ القرن الأخير تميّز بخصائص لم تتوفّر في القرون السابقة عليه :
إلاّ عابرة ، منها :

- نذب شخصية العصر (ع) :

المُلاحَظ أنّ جميع شعراء المرحلة عدا البعض ، يُعنون عناية كبيرة بنذب شخصية العصر (ع) ، إمّا في قصائد مستقلة ، أو ضمن القصيدة المخصصة لتمجيد إحدى الشخصيات المعصومة . . .

حقّاً ، أنّ نذب شخصية العصر قد وجد مكاناً له عند البعض حتّى في عصور الأدب الأولى ، وبدأ يتضخم في أوائل العصر الوسيط وتزداد نسبته مع تقدّم القرون حتّى يصل إلى قمته في القرن الأخير . . . بيد أنّ نمط (النذب) من جانب ، واتّساع دلالاته من جانب آخر يحملنا على القول بأنّ ظاهرة (النذب) لا بدّ أن ترتبط بطبيعة الحياة الاجتماعية لهذه المرحلة أو تلك ، مثلما يرتبط - من جانب آخر - بالموقف العقائدي المطلق لدى الشاعر : من حيث إيمانه بفجر الخلاص . . . لذلك ، فإنّ ظاهرة (النذب) نجدها حتّى قبل العصر (كما هو الملاحَظ في الأبيات الأخيرة من تائية دعبل الخزاعي التي كتبها في عصر الإمام الرضا (ع)) . . . كما نجدها لدى شعراء العصر الوسيط في بداياته مثل النذب الملاحَظ في نتاج الشاعر المعروف (علاء الدين الحلي الشفهي) ، حيث إنّ أمثلة هذا النذب تظل مرتبطة بطبيعة الإيمان بفجر الخلاص من جانب ، ووصله بالشدائد التي كابدها أهل البيت (ع) من جانب آخر ، فالشاعر (الشفهي) المشار إليه نجده : يجمع بين النذب المطلق وبين ظاهرة (الثأر) لتلكم الشدائد ، في قوله :

متى يظهر المهديّ من آل هاشم على سيرة لم يبق غير يسيرها
هنالك تعلو همة طال همها لإدراك (ثأر) سالف من مثيرها^(١٢٨)

ويأخذ هذا الجمع بين مفهوم (الخلاص) و (الثأر) : تصاعده لدى شعراء

العصر الوسيط : كلما تقدّمنا في مراحلها ، حتى يبلغ قمته في القرن الأخير من العصر . . . لكن الملاحظ ، إنّ (النذب) بعامة يتضخّم حجمه بقدر (تقادم العهد) من جانب ، و طغيان الانحراف الاجتماعي من جانب آخر ، . . . فنجد مثلاً أنّ الشاعر (الشهيد الثاني) - وهو يمينا مع أخريات القرن العاشر وبدايات القرن الحادي عشر (أي في حدود سنة ١٠٠٠ هـ) يهتف :

لهف نفسي على زمان أرى فيه ، مزيلاً لدولة الأشقياء (١٢٩)

ونجد شاعراً يمجّيء بعده (وهو محمد بن نفع الحلي) يهتف :

يا سيدي ظهر الفساد وأظلمت سبل الرشاد فهل لنورك مطلع
لم يبق إلّا عالم متصنّع أو جاهل متنسك ، أو مبدع (١٣٠)

ونجد شاعراً يمجّيء (بعد قرن - وهو الشاعر البحراني : محمد البلادي) يهتف :

يا حجة الله يا ابن العسكري ترى ما نحن فيه مرارات نكابدها
سل ربك الإذن في إنجاز مواعده فأنت يا ابن أبة الضيم واحدها (١٣١)

ويمجّيء شاعر بحراني آخر بعد نصف قرن من التاريخ المذكور (وهو محسن فرج القطيفي) فيهتف :

فكيف يا ابن رسول الله تركنا في حيرة بين أرجاس مناكيد (١٣٢)

ونجد شاعراً يمجّيء (بعد قرنين - وهو الشاعر البحراني : حسين القطيفي) ليهتف :

متى العَلَم المنصور يقدم خافقاً أمام إمام العصر والحق ظاهر
فقد فاض بحر الجور وانطمست به معالم دين الله فهني دوائر

(١٢٩) أدب الطف : ج ٥ : ص ٨٧ .

(١٣٠) نفس المصدر : ص ١٥٣ .

(١٣١) نفسه : ص ٢١٥ .

(١٣٢) نفسه : ص ٢٢٦ .

ولم يبق إلا جاهل متضعع يرى نفسه قطب العلأوهوقاصر (١٣٣)

ثم يجيء شعراء القرن الأخير ، لتحوّل لديهم هذه الظاهرة إلى سمة عامة تطبع نتاج الشعراء جميعاً بعد أن كانت تردّ عابرة في القرون الأولى ، وتتردّد مع بدايات العصر الوسيط ، ثم تتنفس ببطء مع بدايات (عام ١٠٠٠ هـ) وتتنامى تدريجياً ، حتى تصل مرحلتها الكاملة في هذا القرن الذي نؤرّخ له . . .

وفي تصورنا أنّ السرّ الكامن وراء هذا التدرّج ، ثم تشكّله ظاهرة نهائية ، هو : أنّ (لتقدم العهد) صلته بهذا التدرّج ، فبتقدم الزمن : يبدأ الإحساس بفجر الخلاص ، كما أنّ لتضخّم الانحراف صلته بذلك أيضاً . . . فبالرغم من أنّ الانحراف - في العصور الأولى : كما هو طابع سلاطين الأمويين والعباسيين وسواهم - كان أشدّ ضخامة ، إلّا أنّه لم ينسحب على صعيد الرأي العام بقدر ما كان منحصرأ في المؤسسات السياسية . . . ، كما أنّ للبيئة المكانية أثرها في تضخيم الإحساس المذكور ، فقد يتضخّم الانحراف في بلد دون آخر ، وفي مرحلة زمنية دون أخرى ، مما يسحب انعكاساته على الشعراء : كما هو واضح لدى شعراء البحرين والنجف والحلة ، . . والمهم بعد ذلك هو : أن نشير إلى أنّ تقدم العهد وشيوع الانحراف من جانب ، ثم شيوع الأدب الملتزم بموّد النبي (ص) وأهل بيته من جانب آخر (حيث يُعنى هذا الشعر بتسجيل الشدائد التي لحقت أهل البيت (ع) ، ثم الوصل بين هذه الشدائد وشدائد العصر بعامة : من جانب ثالث ، . . . هذه الأسباب مجتمعة تفسّر لنا سبب ذبوع ظاهرة (النذب) بالنحو الذي لم تألفه فترة أدبية من عصور الأدب العربي ، مما حملنا على تسجيلها في هذه المرحلة التي نؤرّخ لها

- من حيث البناء الفني

بالرغم من أنّ القصيدة : قطعت مراحل طويلة من التجارب ، فإنّ بناءها يظل - كما هو طابع الشعر في مختلف عصور الأدب - غير خاضع لتخطيط هندسي

محكم ، . . . بيد أن الملاحظ (من حيث استهلال القصيدة ، وتخلصها ، وختامها) يظل هذا الجيل الأدبي الأخير معنيًا بهذا الجانب العماري منها (حيث لا نتوقع أن يتجاوز بثقافته الأدبية : معايير البلاغة الموروثة إلى مفهوماتنا المعاصرة عن بناء النص (الأدبي) ، . . . لذلك ، فإن ما لحظناه من عناية لدى هذا الجيل : بابتداع بعض التقنيات (وإن كانت من الداخل) تظل منسجمةً على بناء القصيدة أيضاً : من حيث الاستهلال والتخلص والختام ، حيث إن الاستهلال بانتداب شخصية العصر (ع) مثلاً يظل أمراً (ابتداعياً) بالقياس إلى التقليد السائد بالبكاء على الطلل ونحوه . كما أن (التخلص) أو (الختام) بالانتداب المشار إليه ذاته : يحمل نفس السمة الابتداعية ، حيث يتفاوت الشعراء في صياغتهم لنذب شخصية العصر بين جعله (استهلالاً) للقصيدة ، ثم : التخلص منه إلى قضية (الطفّ) مثلاً ، وبين جعله (تخلصاً) من قضية (الطفّ - وسائر الشدائد) إلى انتدابه (ع) ، وبين جعل انتدابه ختاماً للقصيدة التي تصف شدائد أهل البيت (ع) . . .

« الشر في هذه المرحلة »

يلاحظ أن النثر في المرحلة المتأخرة أي القرن الأخير : يظل امتداداً لنثر الفترة التي نؤرخ لها ، من حيث اعتماده كلياً على النثر المسجوع ، لقد كان النثر المسجوع هو طابع العصر الذي سبق الإسلام - العصر الجاهلي - كما لاحظنا ، وبقي هذا النثر محتفظاً بطابعه المسجوع طوال فترة التشريع : لكن مع خلوّه من التكلف ومن التزييق بحيث كان الاهتمام منصباً على صياغة القرار أو الفافية : مع توشيحها بشيء من التجانس بين الحروف أو توازن العبارات دون أن يُثقل بالتزييق ، . . . ثم جاءت الفترات الأخرى محتفظة بهذا الطابع : مع تضخم حجمه ، وبدأ التزييق يأخذ مستوياته المكثفة مع الفترة الوسيطة ، وبدأ يتكثف حجمه مع امتداد هذه الفترة حتى لاحظنا - على سبيل المثال - كيف أن كاتباً أندلسياً - ومثله سائر الكتاب قد اعتمدوا التزييق في مستويات الكتابة جميعاً مثل : صياغة نظرية الأدب ، ودراسة الأدب ، فضلاً عن الأدب الإبداعي من كتابة (الرسائل) و (الخواطر) ونحوهما . . . والآن ، عندما نقف مع المرحلة الأخيرة لهذه الفترة نجد طابع التكثف في عمليات التزييق ملحوظاً بنفس النسبة متوازناً - في ذلك - مع طابع الشعر التزييقي بل تجاوزه إلى تزييق أشد كثافة ، . . فلو وقفنا - على سبيل المثال - عند شاعر كبير ورائد مثل (حيدر الحلي) لوجدنا أن نتاجه الشعري لم يعن بالتزييق إلا في أبيات معدودة ، لكنه - في مجال النثر - نجد أن عنايته بالتزييق تأخذ نسبة ضخمة بحيث يتحول النص إلى تزييق خالص : كما هو ملاحظ في عصر التزييق - أي عصر ما قبل الإسلام والعصر الوسيط ، سواء أكان ذلك في نثره الوصفي أو في نثره

الإبداعي ، ففي مجال النثر الوصفي : يُصَدِّر الكاتبُ المشار إليه كتاباً بعنوان (العقد المفضل) يتناول فيه مفهومات البلاغة وفق لغة مزوّقة ، كما يتخلّل ذلك دراسات نقدية لبعض النصوص الشعرية وسواها وفق المعايير الموروثة بطبيعة الحال : بخاصة في ميدان (السرقات الشعرية) ، الذي يظل ميداناً لنشاط غالية النقاد في العصور الموروثة ، ... وأما في مجال النثر الإبداعي ، فإنّ التزييق يأخذ مساحته الأشد ضخامة بطبيعة الحال ، ما دام التزييق يرتبط بما هو إبداعي ، بينما تظل لغة الأدب الوصفي : علمية في الغالب ، ... لكن في الفترة التي نؤرّخ لها تبقى اللغة التزييقية هي الطابع لكل من الأدب الإبداعي والوصفي كما كرّرنا .

وأيّاً كان يمكننا أن نستشهد ببعض النماذج في هذا الميدان ، ومنها (أدب الرسائل) حيث يظل النشاط الإبداعي منحصراً في (الرسائل الإخوانية) بخاصة دون سواها ، بل إنّ (الرسالة الإخوانية) نفسها تتسع لتشكّل أدباً وصفيّاً أيضاً ، وذلك في حالة إرسالها إلى صديق يسجّل كاتبها من خلال ذلك انطباعاته النقدية عن كتاب أو ديوان شعر للمرسل إليه وبمقدورنا ملاحظة هذه الطوابع - كما قلنا في نموذج من نحر رسالة كتبها إلى أحد أصدقائه في بغداد :

(أغضّ النسيم تحمل سلامي فجّحي برّياه دار السلام)

.....
(ممن سكن روحه بمحاني (الزوراء) وأقام جسمه بمغاني (الفيحاء) ، إقامة المغترب عن وطنه اللابث في غير عطنه . . على أنني لم أبرح مسائي وصباحي ، وغدوي ورواحي وعشيتي وإبكارتي ، وأصيلي وإسحاري . حرج الصدر ، متشعب الفكر ، ملوي الحشاشة على حشرات متعالية ، طويّ الجوانج على زفرات إلى التراقي متراقية . . . فإذا غشيني الدجى بغياهبه ورقدت الوري ، أحصيت عدد كواكبه بعين امن شوق نسيت أجفانه الكرى ، وإذا نضا الليل عني ثياب ظلماته وألبسني النهار جلباب ضيائه ، أقبلت على نفسي أعللها بوشيك القوافي وأسلي غلة شوقها بسراب الأمان ، فتذم من أمسها ما استدبرت ، وتحمد من يومها ما استقبلت ، حتى يأكل فم الغروب قرص الشمس . . .) (١٣٤) .

وتمضي الرسالة على هذا النمط عما لا حاجة إلى عرضها كاملة ، . . فالملاحظ فيها هو : أنها مثقلة بالتزييق (وبالمبالغة أيضاً) ، وإن كانت هذه المبالغة في ميدان الآداب العامة للمصادقة ، انعكاساً لهذه الآداب في لغة التعامل اليومي حيث يفرض عملية التكيّف الاجتماعي آداباً مصطنعة كما هو واضح) ، والمهم ، أنّ التزييق يطبع الرسالة في مجال (السجع) أولاً ، ثم في مجال (التجنيس) (ثياب ظلماته ، جلباب ضيائه) ثانياً ، ثم في مجال التجنيس (إلى التراقي مترقية) ثالثاً ، ثم في مجال التكرار والتتابع (مسائي وصباحي ، غدوي ورواحي ، عشيتي وإبكاري ، أصيلي وأسحاري) رابعاً ، ثم : التوكّأ على الصور التفرّيعية وما يواكبها من عناصر التضاد والتماثل بين الصور ، خامساً . ثم توشيحها بالشعر سادساً ، بحيث لا تكاد رسالة تخلو من هذه الطوابع المشار إليها . . . لكن ينبغي أن نشير إلى أنّ هذا الكاتب كما كان متميّزاً شعرياً ، فإنّ تميّزه نثرياً يظل ملحوظاً أيضاً ، فنجد أنّ لغته تخلو حيناً من (التكلّفات) وهذا مثل عباراته (فتد من أمسها ما استدبرت وتحمد من يومها ما استقبلت) ، كما أنّ صياغته الصورية تتسم بالطرافة وليس بالابتذال وهذا من نحو التشبيه الأخير (حتى يأكل فم الغروب قرص الشمس) ، . . ويلاحظ أيضاً أنّ « الاقتباس » و « التضمن » والانعكاس اللغوي ولغة القرآن والحديث يمثّل مساحة ضخمة من نتاجه النثري ، فالعشية والإبكار ، والتراقي ، ونحوها تظل اقتباسات من القرآن الكريم ، حتى إنّنا لنجده في نص آخر يعتمد هذا الانعكاس اللغوي والتضمن بنحو ملحوظ مثل قوله :

(فإذا سأل سائل ، أو قال لمن يجنبه قائل : هل أذاك حديث الغاشية ؟ ولن قامت رنة تلك الواعية ، وأولئك عمّ يتساءلون ، وعلى من عدت العاديات ، وماذا نزع النازعات ، عبس وتولى ، ثم التفت إليه وقال . . . الخ) (١٣٥) . . . فالملاحظ أنّ الكاتب نجح فنياً في صياغة هذه التضمينات وحوّلها إلى انعكاسات لغوية تجمع بين جمالية اللغة وبين طابعها القصصي في العرض ، حيث حوّل العبارات القرآنية الكريمة (سأل سائل ، هل أذاك حديث الغاشية ، عم يتساءلون) إلى دلالات أخرى ، وحيث حوّلها إلى حوارات قصصية (فإذا سأل سائل . . . أو قال قائل . . . هل أذاك . . لمن

قامت . . . عم يتساءلون . . . عبس ، وقال : (. . . . واضح ، إن أمثلة هذه الصياغة ، تخفف من رتابة التزييق المملّ وتهب النص شيئاً من الجمالية التي تتناسب مع إمكانات الشاعر والكاتب ، بالنحو الذي تقدم الحديث عنه .



محتويات الكتاب

أ	كلمة المؤسسة
٥	تصدير
٩	تمهيد
٩	الأدب قبل الإسلام
١١	الحياة الاجتماعية وعلاقتها بنشأة الأدب :
١١	- الشعر
١٢	- الخطبة
١٤	- الرسالة
١٤	- المثل والحكمة
١٧	العنصر الفكري والفني :
١٧	- العنصر الفكري :
١٩	فلسفياً
٢٤	أخلاقياً
٢٦	اجتماعياً
٢٧	- العنصر الفني
٢٧	لفظياً
٣٢	إيقاعياً
٣٦	صورياً

٣٩	بنائياً
٤٢	شكلياً
٤٢	- الشعر
٤٣	- الخطبة
٤٦	- المناظرة
٤٨	- الوصية
٤٩	- المثل
٤٩	- الكهانة

الباب الأول (الأدب في عصر التشريع الإسلامي)

الفصل الأول

٥٥	الأدب في عصر النبي (ص)
٥٥	تمهيد
٥٩	١ - الأدب التشريعي
٦٣	(أدب القرآن الكريم)
٦٣	- العصر البنائي
٧١	- العصر القصصي
١١٠	- العصر الصوري
١٢٩	- العصر الإيقاعي
١٣٣	(الأدب النبوي)
	تمهيد
١٣٦	- الأحاديث
١٣٦	- الحديث العام
١٣٧	- الحديث العلمي

١٣٨	- الحديث القصصي
١٤٠	- الحديث الفني
١٤٢	- عناصر الحديث الفني
١٤٩	- الرسائل
١٥٢	- الخطب
١٥٥	- الخواطر
١٥٧	- الأدب العام
	مراحلته :
١٥٨	- مرحلة مكة
١٦٦	- مرحلة المدينة
١٧٩	- مرحلة الفتح
١٩٣	- مرحلة التوديع
١٩٧	- ملاحظات عامة على أدب العصر
١٩٧	- فكرباً
١٩٨	- فنياً

الفصل الثاني

٢٠٥	«الأدب في عصر الإمام علي (ع)»
٢٠٩	(أدب الإمام علي (ع))
٢١٢	- الأدب المتفرد
٢١٤	- الخطبة
٢٢١	- المحاضرة
٢٢٥	- المقال
٢٢٥	- أشكاله
٢٢٨	- الخاطرة
٢٢٩	- الوصية
٢٣٠	- الرسالة

٢٣٤	- الدعاء
٢٣٤	- الزيارة
٢٤٠	- الصياغة القصصية
٢٤١	أشكالها
٢٤٧	- العنصر الصوري
٢٤٩	أشكاله
٢٥٧	(أدب فاطمة (ع))
	- الخطب :
٢٥٩	- نياً
٢٦٣	الأدب العام
٢٦٣	- تمهيد
٢٦٤	- الشعر
٢٧٠	- الرسائل
٢٧٢	- الرسائل والمساجلات
٢٧٣	- المساجلات والشعر
٢٧٦	- الخطب
٢٧٦	خطب المشاورة
٢٨٣	الخطب العسكرية
٢٨٥	الخطب النسائية
٢٨٦	الخواطر ، والرسم القصصي

« الفصل الثالث »

٢٩١	« الأدب في عصر الحسين عليهما السلام »
٢٩٣	(أدب الإمام الحسن (ع))
٢٩٣	تمهيد
٢٩٤	- الخطب

٢٩٧	- الرسائل
٣٠٠	- المكاتبات
٣٠١	- المقابلات
٣٠٣	- الخواطر
٣٠٤	- الحديث الفني
٣٠٧	(أدب الإمام الحسين (ع))
٣٠٧	- تمهيد
٣٠٨	- الخطب
٣٠٩	- البناء الفني والفكري
٣١١	- خطب المعركة
٣١٣	- الرسائل
٣١٥	- الخواطر
٣١٧	- المقالة
٣١٨	- الأدعية
٣٢٢	- الحديث الفني
٣٢٥	(الأدب العام)
٣٢٥	- تمهيد
٣٢٦	- الأدب والأحداث الاجتماعية
٣٣٠	- النثر وأدب الطف
٣٣١	- الرسائل والخطب
٣٣٥	- الشعر وأدب الطف
٣٤٢	- أدب المناظرة
٣٤٩	- النثر الوصفي

« الفصل الرابع »

٣٥١	(الأدب في عصر الإمام السجاد (ع))
-----	------------------------------------

٣٥٣	(أدب الإمام السجاد (ع))
٣٥٤	- الأدب السياسي
٣٥٨	- الأدب الاجتماعي
٣٦١	- الأدب الأخلاقي
٣٦٢	- أدب الدعاء
٣٦٣	- فكراً
٣٦٤	- فناً
٣٧٧	« الأدب العام »
٣٧٧	الأدب الاجتماعي
٣٧٨	أدب المشاورة العسكرية
٣٨٢	أدب الرسائل
٣٨٤	أدب الشعر
٣٩٠	- المناخ الأدبي العام
٣٩٠	- التيارات الأدبية المنحرفة
٣٩٣	- التيارات الإيجابية

الفصل الخامس

٤٠٣	« الأدب في عصر الصادقين عليهما السلام »
٤٠٥	« أدب الإمام الباقر (ع) »
٤٠٥	تمهيد
	- ملاحظاته النقدية
٤٠٧	- الخطبة
٤١٢	- المحاضرة
٤١٥	- الحديث الفني
٤١٧	« أدب الإمام الصادق (ع) »

٤١٨	- الإمام الصادق (ع) والفن
٤٢٠	- الخطبة الشخصية
٤٢٢	العنصر البنائي
٤٢٤	العنصر الصوري
٤٢٦	- الرسائل والمقالات والمقابلات والمناظرات
٤٢٩	- الحديث الفني
٤٣٣	« الأدب العام
٤٣٣	تمهيد
٤٣٤	- الأدب الاجتماعي
٤٤٠	- الأدب الرسمي
٤٤٢	- الأدب الملتمزم
٤٤٢	- شعراء الإلزام
٤٦٠	- تيارات شعرية أخرى
٤٦٤	- أدب القصة
٤٦٨	- الأشكال الأدبية الأخرى

« الفصل السادس »

٤٧٣	« الأدب في عصر الأئمة : الكاظم ، الرضا ، الجواد (ع) »
٤٧٥	« أدب الإمام الكاظم (ع) »
٤٧٥	تمهيد
٤٧٦	- فن التوصية
٤٧٨	- إيقاعياً ، صورياً ، لفظياً ، بنائياً
٤٨١	- الحديث الفني
٤٨٥	« أدب الإمام الرضا (ع) »
٤٨٦	- الخطاب الفني
٤٨٧	- تركيبته الصورية

٤٨٧	- الصورة التمثيلية
٤٩٢	- الحديث الفني
٤٩٥	« أدب الإمام الجواد (ع) »
٤٩٥	تمهيد
٤٩٦	- المكاتبة أو الرسالة
٤٩٩	- المخاطرة العلمية
٥٠١	- الحديث الفني
٥٠٥	« الأدب العام »
٥٠٦	- التجديد في هذا العصر
٥١٠	- الأدب الاجتماعي
٥١٧	- الأدب الملزم
٥١٨	- شعراء ملتزمون
٥٤٠	- الأدب النثري
٥٤٣	- النثر القصصي

« الفصل السابع »

٥٤٧	(الأدب في عصر العسكريين عليهما السلام)
٥٤٩	(أدب الإمام الهادي (ع))
٥٤٩	تمهيد
٥٥٠	- نصوص علمية - فنية
٥٥١	- الحديث الفني
٥٥٢	إيقاعياً
٥٥٢	صورياً
٥٥٧	« أدب الإمام العسكري (ع) »
٥٥٧	تمهيد
٥٥٨	- أدب الرسائل

٥٦٠	- أدب الخواطر
٥٦٣	- الحديث الفني
٥٦٧	« الأدب العام »
٥٦٧	- الأدب الاجتماعي
٥٧١	- شعراء العصر
٥٨٥	- الأدب النثري

الباب الثاني

« الأدب في عصر الغيبة »

أو

عصر الإمام المهدي (ع)

٥٨٩	تمهيد
٥٩١	أدب الإمام المهدي (ع)
٥٩١	- أدب الدعاء
٥٩٢	البناء الفني
٥٩٣	العصر الصوري

الفصل الأول

٥٩٧	« الأدب في عصر السفراء الأربعة »
٥٩٩	- الأدب العام
٥٩٩	- الموشحات
٦٠٠	- الشعر
٦٠٠	- شعراء العصر
٦١٠	- أدباء متنوعون

« الفصل الثاني »

٦١٣ (الأدب في عصر الازدهار العلمي)
٦١٣ - تمهيد
٦١٦ - الشعر
٦١٦ - شعراء من العصر
٦٣٦ - أدباء آخرون
٦٤٨ - الشعر الأندلسي
٦٥٣ - الأدب النثري
٦٥٤ الرسائل
٦٦٤ القصص
٦٦٥ المقامات

« الفصل الثالث »

٦٧٣ (الأدب في العصر الوسيط)
٦٧٣ - تمهيد
٦٧٦ - القصة
٦٧٨ - المقامة
٦٨٣ - البند
٦٨٥ النثر العام
 - الشعر :
٦٩٠ - الشعر في الفترة الأولى
٦٩٠ شعراء من العراق
٧٠٩ شعراء من مصر
٧٢٨ شعراء من اليمن
٧٣١ شعراء من المغرب
٧٣٣ شعراء من بلاد الشام

٧٣٩	- الشعراء في الفترة الثانية
٧٤١	- شعراء من هذه الفترة
٧٦٢	- شعراء القرن الأخير
٧٧٥	التثر في هذه المرحلة
٧٧٩	محتويات الكتاب